



الصورة السينمائية

من السينما الصامتة إلى الرقمية

سعيد شيمي

الصورة السينمائية
من السينما الصامتة إلى الرقمية

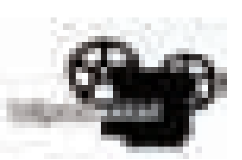
سعيد شيمى

تقديم:
أحمد الحضرى

لوجو
الهيئة



تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى الثقافة السينمائية والتليفزيونية



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

هيئة التحرير



• الصورة السينمائية
من السينما الصامتة إلى ا
• سعيد شيمى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور ا
القاهرة - 2013م
16٫5 × 23٫5 سم
• تصميم الغلاف:
د.خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبدالفتاح
• رقم الإيداع: ٨٦٩٧/ ٢٠١٣
• الترقيم الدولى: 978-977-718-329-1
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

الصورة السينمائية
من السينما الصامتة إلى الرقمية

المحتوى

*** الباب الثالث:**

*** الباب الرابع:**

إهــداء

إلى كل محب وعاشق للفن السينمائى الرفيع، (ليس هناك أثمن من ثقافة ترفع، ومعرفة تنفع وإيمان يشفع) حكمة .... وبصيرة .... وحياة من مصر القديمة الفرعونية.

تنويه

الكتاب ملىء بكم ٍ من الصور الموضحة والشارحة لهدفه، وهى جزء مهم من المتن.

سعيد شيمى

المعادى ديسمبر ٢٠١٢

تقديـم

يحتل سعيد شيمى، مدير التصوير السينمائى المعروف، مكانة متميزة فى مجال تخصصه. لقد بدأ حياته الفنية بالهواية أولاً وإتقانها وإثبات مكانه فيها قبل أن ينتقل إلى الاحتراف. بدأ بممارسة التصوير الفوتوغرافى كهواية جادة وهو فى مراحل الدراسة الثانوية، ثم جمع إلى هذه الهواية ممارسة التصوير السينمائى كهواية جادة أيضًا، حتى سنحت له فرصة الالتحاق بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة فى تخصص التصوير السينمائى وأتم هذه الدراسة بتفوق ملحوظ فى عام ١٩٧١. بدأ على الطريق الصحيح وواصل المشوار متمتعًا بمهنته التى اختارها بمحض إرادته مفضلاً إياها على غيرها من المهن.

قام الفنان سعيد شيمى منذ تخرجه بتصوير ١٠٨ فيلمًا روائيًا طويلاً حتى الآن، فى مصر وبعض الدول العربية، إلى جانب ٧٣ فيلمًا قصيرًا وتسجيليًا. كما تخصص أيضا فى التصوير السينمائى تحت سطح الماء، فالغوص تحت الماء من إحدى الهوايات التى يتقنها أيضًا، فكان أول فنان مصرى يزاول هذا التخصص بدلاً من الاستعانة بالأجانب عندما تدعو قصة الفيلم إلى هذا النوع من التصوير (١٩ فيلمًا).

لقد اكتسب الفنان سعيد شيمى خبرة من خلال مشواره هذا يندر أن يحصل عليها سواه، خاصة وأنه حقق خلال هذا العدد الكبير من الأفلام السينمائية المستوى الفنى الذى

يشرفه والذى حاول خلاله أيضًا التغلب على كل ما يقف أمامه من مصاعب أو عقبات أثناء التنفيذ حتى يحقق لمخرج الفيلم كل ما يصبو إلى الحصول عليه من لقطات. وليس أدل على هذا مما حصل عليه سعيد شيمى من الجوائز المحلية والدولية فى عدة مناسبات. وقد أضاف إلى خبرته أيضا أن قام بمهام الإخراج والإنتاج السينمائى فى أفلام محدودة.

وأود أن أضيف عن هذا الفنان أنه كان منذ بدء هوايته للتصوير الفوتوغرافى والسينمائى يطلع على ما يصدر عن هوايته من مطبوعات – كتب ومجلات – باللغة العربية ثم باللغة الإنجليزية، وكان يحصل عليها بطريق الاشتراك السنوى. واذكر هنا أن سعيد شيمى عندما تقدم لامتحان القبول فى المعهد العالى للسينما فى عام ١٩٦٧ كان يضمن أجاباته على أسئلة الأساتذة الممتحنين – وكنت أحدهم – فى اللقاء الشخصى، وهو المرحلة الثالثة من امتحانات القبول، أمثلة من واقع قراءاته فى الكتب والمجلات الأجنبية مما كان يبهرنا نحن الممتحنين لسعة اطلاعه وغزارة معلوماته، مما كان يميزه أيضًا عن سائر المتقدمين للالتحاق بالمعهد.

ومنذ عدة سنوات يضع الفنان سعيد شيمى حصيلة كل خبرته واطلاعاته ودراساته فى مجموعة من الكتب التى يوالى كتابتها ونشرها من خلال الجهات المختصة بالطبع والنشر فى القطاعين العام والخاص، بين الحين والآخر، حتى بلغ مجموع هذه الكتب ١٥ كتابًا حتى الآن، كما لا يتردد فى إلقاء المحاضرات فى الدراسات النظرية والعملية التى تنظمها الجامعات المختلفة والمعاهد الخاصة والمراكز الثقافية والمؤتمرات والندوات كلما سمح وقته بذلك. إنه الحماس والرغبة فى نقل هذا الكم الهائل من الدراسات والمعلومات والخبرة إلى الأجيال المتتالية من المحترفين والهواة على السواء.

أما عن الكتاب الذى بين يدينا الآن، وهو «الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية» تزويد الكتاب بعدد واف من الصور والرسومات التى تيسر على القارئ استيعاب موضوع الكتاب وما مرت به الصورة السينمائية من بدء مرحلة الصورة الفوتوغرافية ثم الوصول إلى الصورة السينمائية التى تدب فيها الحركة وما مرت به من مراحل صمت، ودور هذه الصورة السينمائية فى الأساليب المختلفة من السرد الروائى، بعد مرورها بالمرحلة التسجيلية الأولى ومرحلة اكتشاف ما هى قادرة عليه من تقديم الخدع المختلفة... إلى مرحلة السينما الناطقة وما يتبع ذلك من تطوير فى الصورة السينمائية.. ومرحلة الانتقال من الصورة باللونين الأبيض والأسود ودرجاتهما المختلفة إلى الصورة السينمائية كاملة الألوان والأساليب المختلفة لاستخدام الألوان حسب اختلاف

الفنانين السينمائيين واختلاف دولهم.. ثم ما مرت به الصورة السينمائية من اختلاف المقاس وطريقة العرض أمام الجمهور.. و.. و.. إلى مرحلة الصورة الرقمية.

يندر أن نجد أى فنان سينمائى آخر يمكنه أن يقدم لنا تاريخ الصورة السينمائية خلال كل هذه السنوات وهذه الجهود التجريبية والمنافسات الموفقة والرجوع إلى أساليب فنانين سينمائيين متنوعين بهذا القدر من الفهم والعرض علينا، مثلما قدمه لنا الفنان سعيد شيمى، دون أى مبالغة من جانبى.

*

أود هنا أن أضيف شيئًا إلى معرفة السادة القراء أثاره عندى ما ذكره مؤلف الكتاب عن ظهور اسم العالم العربى ابن الهيثم فى مرحلة ما قبل الوصول إلى اختراع الصورة الفوتوغرافية والتى أدت بدورها إلى اختراع الصورة السينمائية.

كان ما تعلمناه من قبل وما تعودنا على قراءته فى الكتب والمراجع الأجنبية أن الذى توصل إلى وضع «الغرفة المظلمة» واستقبالها للأشعة الضوئية التى ترسلها الأجسام المختلفة هو الفنان الإيطالى ليوناردو دافنشى (١٣٥٢ - ١٥١٩م). وبالتالى كان هذا هو ما ذكرته عندما ألفت كتابى «فن التصوير السينمائى»، كتبت: «.. كان الاكتشاف الأول فى هذا الطريق على يد الفنان الإيطالى ليوناردو دافنشى عندما توصل إلى ما سماه بـ«الغرفة المظلمة». كان دافنشى أول من أرسى فكرة أنه إذا كان هناك ثقب صغير فى حائط حجرة ما، فإن الضوء الداخلى من هذا الثقب، فى يوم مشمس، يعكس على الحائط المقابل صورة مقلوبة لكل ما يبدو فى الخارج. وآلة التصوير اليوم تقابل غرفة دافنشى المظلمة، وعدستها تقابل الثقب الصغير..» (ص ٣ من الطبعة الأولى - العدد ١١٠ من سلسلة «كتابك» نشر دار المعارف).. إلى أن لفت نظرى ما كتبه الناقد السينمائى البريطانى بيتر كاوى فى كتابه «التاريخ الموجز للسينما» (ص ١٩٢ من الجزء الأول - إصدار مطبعة تانتيفى - لندن ١٩٧١) ذاكرًا ما ترجمته: «إن الخصائص البصرية لـ camera obscura (الاصطلاح اللاتينى للغرفة المظلمة) والتى كانت فى البداية غرفة مظلمة ثم أصبحت صندوقًا صغيرًا، كانت معروفة لعدة قرون: وقد أشار إليها العالم العربى ابن الهيثم (٩٦٥ - ١٠٣٨م)...» لقد كان بيتر كاوى مخلصًا فيما كتب.

وكانت مفاجأة لى جعلتنى أرجع إلى كتاب «الموسوعة العربية الميسرة» لمعرفة دور ابن الهيثم وتوثيق هذا الجانب، فقرأت ما يلى:

«أبو على الحسن بن الهيثم: (٩٦٥ - ١٠٣٩م) من أكبر علماء العرب فى الرياضيات والطبيعيات والطب والفلسفة. ولد بالبصرة ورحل إلى مصر... من قوله بأن الرؤية تحصل

من انبعاث الأشعة من الجسم إلى العين التى تخترقها الأشعة، فترتسم على الشبكية، وينتقل الأثر من الشبكية إلى الدماغ بوساطة عصب الرؤية، فتحصل الصورة المرئية للجسم. وبهذا التفسير أبطل ابن الهيثم النظرية اليونانية القائلة بأن الرؤية تحصل من انبعاث شعاع ضوئى من العين إلى الجسم المرئى. وابن الهيثم أول من قال بأن العدسة المحدبة ترى الأشياء أكبر مما عى عليه، وأول من شرح تركيب العين، وبيّن أجزاءها بالرسوم، وسماها بأسماء تطلق عليها حتى الآن كالشبكية والقرنية والسائل الزجاجى والسائل المائى..».

حقًا لنا أن نفخر بهذا العالِم العربى الذى سبق الإيطالى ليوناردو دافنشى فيما وصل إليه بحوالى خمسة قرون.

وشكرًا للفنان سعيد شيمى لأنه أعطى لهذا العالِم العربى حقه وذكر دوره فى تسلسل الأفكار التى أدت إلى حقيقة دور «الغرفة المظلمة» فى الوصول إلى تحقيق أول صورة فوتوغرافية فى عام ١٨٢٩م ومنها إلى اختراع الصورة السينمائية فى عام ١٨٧٧م ومنها إلى العرض على شاشة أمام متفرجين فى عام ١٨٩٥م.

*

ختامًا لا يسعنى إلا تقدير هذا الجهد الرائع الذى بذله الفنان سعيد شيمى المخلص لعمله والذى لم يبخل فى نقل خبرته ومعلوماته واطلاعاته المتصلة إلى سائر المهتمين بفن السينما، متمنيًا له مواصلة الممارسة والعطاء فى هذا الفن الذى نهواة فى جميع مراحله وتطوراته.

أحمد الحضرى

كلمة لا بد منها

ما الصورة السينمائية؟؟

* هى تلك الصور المتحركة التى تظهر على شاشة دُور العرض، داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقى الأسود فى ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة كبيرة متسعة.

* أو الصور السينمائية هى ما تحمل لنا من أحداث ومعانٍ درامية عديدة .. مؤثرة فنًيا وعاطفيًا ووجدانيًا وشعوريًا وعقليًا.

* أو الصور السينمائية هى ذلك الخليط من الرؤية والسمع والتمثيل والموسيقى والإبهار.

* أو الصور السينمائية هى محصلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشرى لأحقاب متتالية طويلة.

* أو الصور السينمائية هى الوسيلة الأكثر تأثيراً الآن فى عقول البشر، بما تبثه ليلاً ونهاراً وليس فى دور العرض فقط، بل فى الآلاف من المحطات الأرضية والأقمار الصناعية الفضائية حول كوكبنا الأرضى الذى أصبح مثقلاً بها.

* أو الصور السينمائية هى تلك الصور الثابتة المتلاحقة التى تتحرك بسرعة ٢٤ صورة فى الثانية الواحدة، سواء فى التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائى،

وبسرعة ٢٥ صورة أو ٣٠ صورة فى الثانية الواحدة فى الوسائل التليفزيونية ذات الأنظمة المتعددة، وبين كل صورة ثابتة وما يليها من صور اختلاف طفيف لحركة الأشياء فنستشعر الحركة، أى الصور الثابتة المتلاحقة تصبح مع آلات التصوير والعرض السينمائى والتليفزيونى شاخصة تدب فيها الحياة والحركة ونصدق ما بداخلها من حدث وواقع مرئى، وهذا بفضل الخاصية الربانية ببقاء صور الأشياء على شبكية عين الإنسان لزمن قدره ١/٢٠ من الثانية فى الظروف المثلى، قبل ذهابها إلى المخ وليحل بعدها صورة أخرى وهكذا فنرى الحياة والحركة فى الحقيقة وعلى الشاشات.

الحقيقة أن الصور السينمائية هى كل ما سبق، فهى تحمل داخل إطارها المتحرك فن اللغة السينمائية التى هى بالضرورة بصرية فى خمسة عناصر مؤثرة بشكل أساسى، هذا بخلاف العناصر الأخرى الدرامية والأدبية من تأليف وتمثيل – أداء – وحوار وموسيقى وديكور ومونتاج إلى آخره، لكن الاهتمام بالنسبة لى كسينمائى متخصص فى لغة الصورة السينمائية. هذه العناصر الخمسة هى:

* علم التكوين الراسخ وما يتبعه من اختيار للعدسات المناسبة من الناحية البصرية الفيزيائية – والزوايا والأحجام للقطات المختارة بعناية، لالتقاط الصور من الناحية الجمالية والمعنى الدرامى، وكل أصول علم التكوين من منظور وعمق ثالث واتزان وخطوط تأسيس المعنى الدرامى وخلافه.

* الضوء وفنية الإضاءة كأحد أهم الأهم من الناحية الإيحائية الفنية المؤثرة بشكل كبير فى فهم المعنى المرتبط بالضوء، وكذلك بالتقنية الخاصة بالجودة الفوتوغرافية والتليفزيونية، وللإبدا ع الإستاطيقى المطلق فى تشكيل حزم الإضاءة الجمالية والدرامية.

* الحركة، أى حركة الأشياء والحياة والأدوات ... وكل ذلك كان سحراً قلب كل الموازين والمفاهيم السابقة الثابتة للصور سواء مرسومة أو ملتقطة فوتوغرافيًا قبل اخترا ع السينماتوغراف، وبالتالى أصبح للحركة الفنية فى اللغة السينمائية وبأدواتها مفاهيم وأغراض متعددة .. تخدم فى المقام الأول الدراما.

* الألوان بعد حقبة الأبيض والأسود، بذلك الفهم المتسع لها أنثروبولوجيًا وسيكولوجيًا وبيولوجيًا واتصاليًا.

* المؤثرات الخاصة البصرية التى أصبح لها الآن با ع كبير متعاظم وطريق يمهد بقوة للمستقبل الآتى ولا يعلم إلا الله مداها.

وفى مؤلفى هذا أبحث علميًا وفنيًا فى تطور الصورة السينمائية منذ مولدها إلى الآن، وازدواجية تفكيرى تشمل أن العلم وتطوره فى هذا المجال بالذات أوجد تقدمًا فنيًا إبدعيًا مكّن فنانى الفيلم من مخرجين ومصورين وغيرهم، من طرح لغة بصرية بالتدريج بمفردات جديدة حتى عرفنا هذا الفن وتذوقناه وأحببناه.

إن عنصر علم التكوين هو ميراث كامل أخذته السينماتوغراف من فن التشكيل – الرسم والنحت والعمارة والهندسة – الذى توج كعلم فى ذروة مجده فى عصر النهضة الأوروبية، واستمر مع الصور الفوتوغرافية ثم السينمائية بذلك المفهوم التراثى لفترة زمنية طويلة حتى ظهرت اتجاهات حركية منشطة، وهو ما سأتعرض له بالشرح فى حينه.

أما بالنسبة للألوان فقد جاء هذا بعد فترة فى صناعة خامات الأفلام الملونة والإلكترونيات الملونة، ولقد وضعت فى مؤلف سابق (سحر الألوان – من اللوحة إلى الشاشة) المنشور ضمن سلسلة آفاق السينما رقم ٥٣ وأُعيد طبعه برقم ٥٩ والناشر هيئة قصور الثقافة عامى ٢٠٠٧ /٢٠٠٨، خلاصة رؤيتى وفهمى لاستعمالات الألوان فى الصورة السينمائية، لذا ستكون الكتابة عن الألوان فى حدود ما أطرحه من تغييرات أحدثتها فنيًا ودراميًا.

أما المؤثرات الخاصة البصرية فاستعراضها مع تطور الصورة كأسلوب وليس حرفة تكنيك؛ لأن ذلك يتطلب كتابًا موسوعيًا ضخمًا ليس هنا مجاله.

ومجمل مؤلفى هذا سيكون عن التطور والأسلوبية المصاحبة فى عناصر الإضاءة والحركة والتكوين الحركى والآلات التى ساعدت على ذلك؛ وبالذات فى مرحلة الإضاءة بالأبيض والأسود وأصارحكم إنى كنت مستمتعًا أثناء تنقيبى وأبحاثى ومشاهدتى وقراءتى؛ وذلك لوضعى إصبعى على مفاتيح تطور إبداع فن التصوير السينمائى عبر الزمن المتلاحق القصير من تاريخه، كما أنى أرصد بشكل مستمر تلك المتغيرات التى تحدث الآن وبسرعة مذهلة .. وقد لا يمكننى أن أتخيل مستقبلها فى عقد كامل قادم.

إن الصورة السينمائية وما تطرحه أمامنا مهما يكن ويحمل معنى وهذا لب الخطر، هى الأكثر أهمية الآن فى عصر السرعة والثقافات الفضائية والثرثرة المرضية بها، هذا العصر الذى يمكن أن نطلق عليه عصر الثقافة على الطائر، ويمكن أن نضيف لها كذلك أنها ثقافة شعبية دولية عمادها السينماتوغراف وفى هذه الحالة، فإنها مسئوله بشكل كامل عن ثقافة الجيل الحالى والأجيال اللاحقة، وللأسف أن هذه الثقافة المصورة السريعة الشعبية هى كذلك اقتصاد سوق وإغراء وتشويق ربما لأهداف غير سوية، لأنها تؤثر بقوة شعوريًا ولا

شعوريًا لتجعل من مشاهديها عبيدًا لمتطلبات السوق الاستهلاكى الذى فى أحيان كثيرة يكون كاذبًا ومخادعًا... وخادمًا للرأسمالية الاستغلالية.

ولكن لا يمكن أن نستهين حاليًا بقيمة ومصداقية الصور المتحركة التى تُبث إلينا فى بيوتنا باستمرار ... هذه الصور هى التى جعلت ثورات شعوبنا ضد الظلم والقهر والسرقة والفساد .. والقتل .. تظهر لنا مؤثرة فينا ومحركة لمشاعرنا ومحفزة لهمتنا حتى يقهر الظلم ونستعيد زمام حكم الشعب للشعب وخير دليل تلك الصور التى حملتها شاشات العالم والتليفزيون للانتفاضات ... وكانت خير عون لنا لاستعادة زمام الحرية والعدالة الاجتماعية والحياة الكريمة.

ولقد فكرت فى منهج أسترشد به فى طريقى البحثى بهذا الكتاب، فوجدت أن الأصلح والأكثر ثبوتًا أن أجعل لكل تغير كبير يطرد على الصورة السينمائية محطة ثابتة حتى أنتقل إلى محطة جديدة وهكذا ... وهذا سهَّل لى كثيرًا من الجهد والترتيب.

والله الموفق

الباب الأول:

سنوات الابتكار

١- فجر السينماتوغراف

إن اختراع الصور المتحركة الفوتوغرافية هو محصلة زمن كبير من جهد الإنسان فى حقبات مختلفة، فالعدسات يقال إن من اخترعها مدرسة الإسكندرية القديمة فى الدولة البطلمية المصرية، وإن شهرة فنار الإسكندرية – وهو من عجائب الدنيا السبع القديمة – كان قادراً على أن يرسل نوره لمسافات بعيدا ترشد السفن وتهتدى إلى الميناء بشكل لم يشهد مثله أى فنار آخر، ويُقال إن أمام شعلة النار التى تشتعل فى أعلاه توجد بلورة زجاجية – عدسة – ترسل الضوء إلى هذه المسافة الشاسعة ليلاً بتجميع أشعة ضوء النيران ... وانهار هذا الفنار فى أحد زلازل المنطقة. ولا ننسى أن مدرسة الإسكندرية كانت هى الأخرى منارة للعلم، فمن خلالها ظهر علماء كثيرون فى الرياضة والفلك والفلسفة والطب.

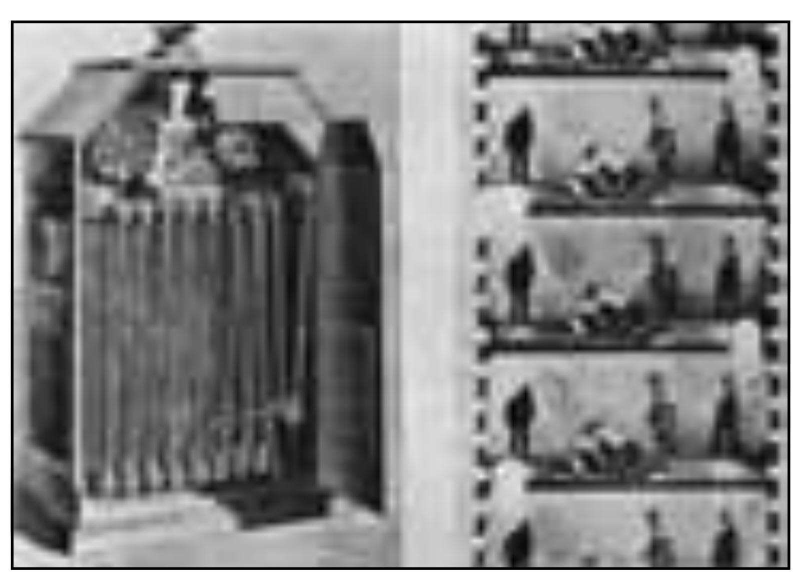
وفى عصر النهضة الأوروبية عرفنا الحجرة المظلمة Camera Obscura التى استغلها من ليسوا فنانين فى عمل صور مشفوفة للجماهير والطبيعة وقد توصل إلى ذلك كذلك ابن الهيثم فى وصفه للضوء وفى آخر هذا العصر توصل الأطباء إلى تشريح العين البشرية ومعرفة حقيقة بقاء الصور قليلاً على الشبكية قبل انتقالها للمخ، وعن طريق ذلك نرى الحياة والأشياء تتحرك .... وهى خاصية ربانية خص بها الله سبحانه وتعالى جنسه الحيوانى، وفى القرن ١٨ أصبحت الآلات الميكانيكية حقيقة فى تفكير الإنسان منذ أن

بدأها من قرون سحيقة باختراع العجلة، و كانت ذروة هذه المرحلة الآلات البخارية، وفى القرن ١٩ وبالذات فى ١٩ أغسطس ١٨٣٩ قدم لويس داجير الكيميائى الفرنسى اختراعه لتسجيل صور شمسية حقيقية إلى الجمعية العلمية الفرنسية بباريس وولد التصوير الشمسى، وفى نفس العام كان فى المملكة المتحدة البريطانية عالم كيميائى آخر فوكس تالبوت توصل إلى الصور الفوتوغرافية السالبة (نيجاتيف) ثم لطبعها موجبة (بوزتيف) وفى نفس القرن فى عام ١٨٨٢، توصل جورج إيستمان الأمريكى صاحب مصنع للخامات الفوتوغرافية إلى اختراع الفيلم المرن الشفاف من مادة السيليلويد، بالإضافة إلى الكاميرا الفوتوغرافية الصغيرة الحجم التى نشرت هواية التصوير بشكل سريع فى كافة أرجاء المعمورة.

ومن تجارب تسجيل الحركة المتتبعة فوتوغرافيًا الذى قام بها إدوارد مايبريدج فى أمريكا وعالم الحيوان إيتيين مارى فى فرنسا ، تنبيه العقل البشرى إلى إمكانية عمل آلات تصنع من الصور الفوتوغرافية الثابتة المتلاحقة – صورًا حية متحركة، وبدأ الطريق – المخترع الأمريكى توماس أديسون الذى اخترع المصباح الكهربائى والفونوغراف – حاكى الأسطوانات الصوتية–حيث تمكن فى عام ١٨٩٢ من اختراع الكينيتوسكوب وهو صندوق يعرض بداخله للفرد الواحد شرائط قصيرة لرجلين يتصارعان أو مباراة ملاكمة، وكان قد اخترع آلة تصوير للصور المتحركة – سينمائية – سماها الكاينتوجراف – وأقام أستوديو بسيطًا فوق إحدى عمارات نيويورك باسم (بلاك ماريا)، وهو عبارة عن كوخ من الصاج المقطرن بسقف يفتح لدخول الشمس وهو مركب على محور يسمح بدورانه للاستفادة من ضوء الشمس فى أى وقت من النهار. كان جهاز الكينيتوسكوب لعرض الصور لا يسمح إلا لشخص واحد بمشاهدة هذه الصور الحقيقية المتحركة، وانتشرت محلات الكينيتوسكوب فى المدن الكبرى فى الولايات المتحدة وصدرت لأوروبا لشركة جامون وغيرها. (صورة ١، ٢)

وفى ألمانيا تمكن ماكس سكلا دانوفشكى مع أسرته التى تخصصت فى تصنيع أدوات التسلية الميكانيكية، من عرض جهازه المسمى بيوسكوب Bioskop الذى يعرض صورًا متحركة بعدستين متجاورتين، وكانت شرائطة المعروضة عبارة عن دقيقتين لرجل يصارع ويلاكم حيوان أستراليا الكنجرو أو راقصة ترقص الباليه وخلافه. (صورة ٣).

إلا أنه يؤرخ لمولد السينماتوغراف بالأخوين الفرنسيين أوجست ولويس لوميير فى يوم السبت ٢٨ من ديسمبر عام ١٨٩٥، عندما عرضا على جمهور باريس لأول مرة شرائط من



(١) آلة العرض للمشاهدة الفردية الكينيتوسكوب التى اخترعها توماس أديسون وشريط الفيلم الخاص بها



(٢) محل لمشاهدة جهاز العرض الكنيتوسكوب فى الولايات المتحدة الأمريكية



(٣) المخترع الألمانى ماكس سكلا دانوفسكى مع جهازه السينمائى بيوسكوب

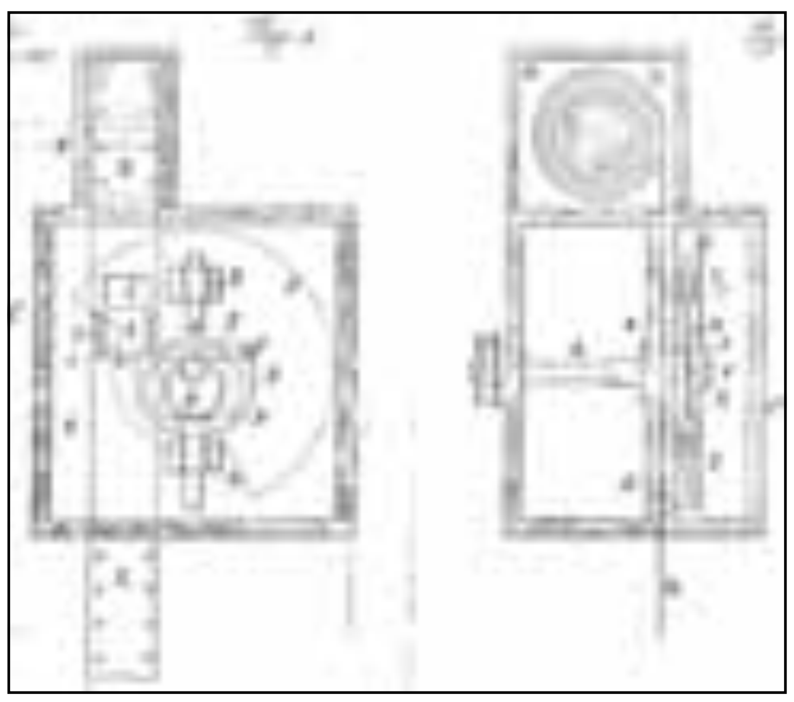
الأفلام يصل طولها حوالى ٢٠ دقيقة، لاختراعهما الصور المتحركة، حيث تم فى المبنى رقم ١٤ شارع كوبسين فى بدرون مقهى الجراند كافيه وكان يسمى الصالون الهندى، تجهيز المكان ليصبح أول صالة عرض سينمائية؛ ولهذا يؤرخ بهذا التاريخ لمولد السينما. كان الأخَوَان لوميير يملكان مع والدهما فى مدينة ليون جنوب فرنسا مصنعًا للخامات الفوتوغرافية وقد شرعا فى تصنيع آلة للتصوير مع أحد مهندسيهم ويسمى چوليس كاربينتير Jules Carpentier، وتمكنا من تصوير عدة شرائط لخروج عمالهم من المصنع أو دخول القطار رصيف محطة ليون وغيرها من الشرائط وكذلك جهاز للعرض، وبعد ذلك بشهور عام ١٨٩٦ فى بريطانيا كان روبرت بول، ووليم جرين قد توصلا منفصلين إلى تصوير وعرض الصور المتحركة بشكل مشابه لتجارب السابقين، وبهذا ولدت السينماتوغراف فى حقيقة الأمر بجهد بشر. فى كافة العقود؛ وبالذات فى فرنسا والولايات المتحدة وألمانيا والمملكة المتحدة. (صورة ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠).



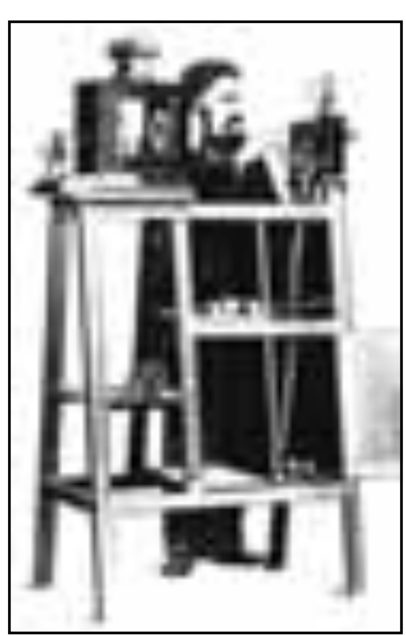
(٤) رسم متخيل لسينماتوجراف لوميير فى عرضها الأول فى باريس



(٥) صورة لجزء من أحد أفلام لوميير، لاحظ مساحة الفيلم وشكل الثقب



(٦) رسم تخطيطى لكاميرا لوميير السينمائية



(٧) آلة العرض الأولى لسينماتوجراف لوميير أثناء تشغليها



(٨) لقطة من أفلام لوميير الأولى - خروج العمال من المصنع الخاص به فى مدنية ليون



(٩) لقطة من أفلام لوميير الأولى - دخول القطار رصيف محطة مدنية ليون



(١٠) المخترع الإنجليزى وليم جرين مع كاميرته السينمائية.

٢- نحو لغة بصرية حركية (لغة السينما):

حركة الحياة والأشياء هى السحر الذى أذهل جماهير المشاهدين فى نهاية القرن التاسع عشر، فبعد قرون طويلة قضاها أسلافنا يحلمون بتسجيل الحركة فى الرسم أو الفوتوغرافيا وهم عاجزون، وعندما أصبحت الصور الفوتوغرافية الحقيقية الصادقة تتحرك مثل الحياة تماماً كانت هذه هى معجزة الإنسان مع تطوره العلمى، وأصبح فى ذلك الزمن فى حد ذاته إنجازاً ما بعده إنجاز ... حقًّا أنها صور بالأبيض والأسود .... صامتة .... رديئة بشكل ما فالاختراع فى مرحلة البدايات ... ولكنها صور تتحرك، شرائط من أفلام مرنة تمر بانتظام داخل الآلات، لم تتجاوز فى عرضها عن الدقيقة أو الدقيقتين تُعرض على جهاز الكينيتوسكوب أو البيوسكوب، وتوج تلك الحركة السينماتوغراف فقد عرضت فى أول حفلاتها مجموعة من الشرائط الفيلمية فى حدود ٢٠ دقيقة، لمظاهر مختلفة من الحياة فى مدينة ليون، مثل خروج عمال من مصنع لوميير، أو لقطات لشوارع المدينة، أو إفطار أغسطس لوميير وزوجته فى لقطة متوسطة فى حديقة منزلهما يطعمان طفلهما الصغير، أو شقاوة الصبى مع جناينى الحديقة، أو دخول القطار إلى رصيف المحطة، تلك اللقطة التى كان لها تأثير مذهل، فحين شاهدت الجماهير تقدم القطار من عمق الصورة إلى أماميتها فى صالة العرض المظلمة ... فزعت وهرولت خارجه من صالة العرض، ولقد فسر الكثيرون بعد ذلك هذا التصرف بأنه وليد الجهل بالاختراع الجديد ... ولكن التفسير الأكثر دقة

بجانب السابق، أنه حدث اتحاد وجدانى بين المشاهدين وما يعرض على الشاشة من صور صادقة ... وهذا من أهم ميزات التحام وحب الناس للسينما. (صور ٨، ٩)

كانت الأفلام الخام المرنة متعددة المقاسات، وأنظمة ثقوب جوانبها المسئولة عن حركة شريط الفيلم داخل آلة التصوير وفى المعامل ثم فى العرض، كما كانت الأفلام الخام الأولى بطيئة الحساسية للضوء، وإن كانت رغم ذلك فى بنائها الحُبَيْبى – الحُبَيْبة الفوتوغرافية هى أقل وحدة بناء فى الصورة سواء سالبة أو موجبة – كبيرة الحجم ولم تكن التحسينات الكيميائية لإكسابها حساسية أحسن قد تواجدت كما نعرفه الآن.

كما كانت حركة شريط الفيلم الميكانيكية داخل الكاميرا تعانى فى أحيان كثيرة من عدم السلاسة ، إذ كان الفيلم فى حركته المستمرة المتقطعة للتعريض صورة تلو أخرى يعانى أحياناً من بعض الاهتزازات الطفيفة لاعتماد هذه الحركة المستمرة الميكانيكية على مهارة يد المصور السينمائى – الجديد فى هذه المهنة – فى لف (مانافيللة) الحركة للشريط داخل الكاميرا من خارجها، فأحياناً تكون مستمرة صحيحة سلسة، وأحيانًا أخرى لا تكون سلسة، وكانت مهارة المصور السينمائى فى زمن الاختراع فى انتظام وثبات يده فى حركة اللف لمرور ١٦ صورة – كادر – فى الثانية الواحدة – أيام السينما الصامتة، حسب عداد للصور مثبت أمامه على جسم الكاميرا ولا تتحرك الكاميرا، وتصور ما يدور ويحدث أمامها فقط، حيثما يجرى ... تخرج الأشياء أو تدخل إطار الصورة أو تقترب أو تبتعد فالكاميرا تسجل ذلك وهى جثة هامدة ثابتة ... وكما أوضحت سابقًا أن حركة الحياة والأشياء هى السحر الذى بهر الناس فى ذلك الزمن.

وكان للكاميرا الثابتة فى منظورها، النشطة ميكانيكيًا بالشريط الفيلمى فى داخلها أخطاء، ومن المدهش أن هذه الأخطاء كانت أحد المسببات فى المساهمة بتقدم اللغة السينمائية.

– ومن هذه الأخطاء والأخطار عدم ضبط تطويل جزء من شريط الفيلم قبل وبعد شباك تعريض الصورة يطلق عليه الخلوص – لوپ - Loop الذى يجب أن يكون ذا طول قياسى ويختلف هذا الطول من موديل كاميرا لأخرى حسب ميكانيكية تصنيعها، وشباك التعريض للصورة يكون خلف عدسة الكاميرا مباشرة وبينهما يكون الغالق المتحرك الذى عند فتحه يمرر الضوء للفيلم وعند غلقه نسحب الفيلم وبالتالى الصورة التى تعرضت للضوء إلى أسفل؛ لتحل محلها مساحة جديدة من الفيلم تتلقى التعريض للضوء هى الأخرى عند فتح الغالق مرة أخرى وهكذا، وأثناء التعريض تكون الصورة ثابتة تماماً، لذا هذا الجزء من الكاميرا تحدث به حركة ميكانيكية متحركة ومتتابعة وثابتة فى التعريض؛ ولهذا يجب أن يكون هناك طول زائد قليلاً

حتى لا تسبب هذه الحركة لشريط الفيلم ضرراً لتروس الكاميرا، هذا الشد والإرخاء والثبات المستمر فى ١٦ صورة فى زمن ثانية واحدة كان فى كثير من الأحيان سبباً فى قطع الفيلم أو اهتزاز الصورة وارتعاشها، وكان الاختراع والخبرة الوليدة بين التعلم من الخطأ والصواب هو ما يجعل عجلة التصوير السينمائى تستمر إلى الأمام دائماً.

ومن الطريف أن هذه الأخطاء نبهت السينمائيين الأوائل لوسائل شتى فى الخدع البصرية والإمكانات المذهلة للكاميرا فى صنعها للأحداث الغريبة وهذا ما سنعرفه فى فصل قادم.

كما أن بعض الكاميرات الأولى مثل كاميرا لوميير كان الخلوص من جهة واحدة مما يسبب أعطالاً كثيرة، وكانت الكاميرا تستخدم فى أحيان كثيرة كآله طبع، فقد كانت الأفلام قصيرة لا تزيد على دقيقة أو دقيقتين.

جُهِّزت هذه الكاميرات الأولى بعدسة واحدة متوسطة البعد البؤرى والعدسة ثابتة فى وجه الكاميرا وخلفها داخل جسم الكاميرا –الصندوق الأسود– الفيلم مباشراً فى الظلام التام ويستقبل الضوء من خلال هذه العدسة، مشكلاً المنظر الخارجى، ووظيفة العدسة هى تصغير هذا المنظر الخارجى الكبير إلى مساحة الفيلم. كانت العدسات هى الأخرى ما زالت تعانى من بعض العيوب البصرية وهى كثيرة تحسنت رويداً رويداً بعد ذلك، ومن هذه العيوب قلة الحدية وظهور التحبب فى الصور ونسبة من الانعكاسات الداخلية غير المرغوب بها وخلافه. (صورة ١١)



(١١) كاميرا سينمائية أولى أمريكية بعدسة واحدة تدار بالمنافيللا

كان أغلب حوامل الكاميرات الأولى فى قاعدتها أوزان ثقيلة حتى تحافظ على ثبات الكاميرا أثناء التصوير، لأن حركة دوران (المانافيللة) يدويًّا تسبب أحيانًا اهتزازًا غير مرغوب، يجب أن يكون الحامل راسخًا ثقيلاً حتى إذا كان بثلاث قوائم تشبهًا بحوامل الكاميرات الفوتوغرافية، (صورة ١٢) أو ذا ثقل ملحوظ فى أسفله، أو تثبيت الكاميرا على منضدة ... والمنضدة هى الأخرى ثابتة فى أرضية المكان، لم تكن حركتا البان – الحركة المركزية الأفقية للكاميرا – والتِّلْت – الحركة المركزية الرأسية للكاميرا، قد عُرِفتا، وأن تكون زاوية رؤية الكاميرا والعدسة ما تسجله الكاميرا ويدور أمامها فقط، وكانت الكاميرا مثل شخص جالس فى منتصف صالة المسرح، ولا شك أن التأثر بالمشاهدة المسرحية كان هو العامل المؤثر فى تصوير الأفلام جميعًا وقتها، وكان التكوين والمنظور فى مجمله هو متزن كلاسيكى موروث من الماضى القوى بصريًّا.

وبما أن الأفلام كانت ذات أطوال قصيرة فكان يتم تحميضها على أسطوانات طولية – طنابير – يتم لفها باستمرار والفيلم حولها مثبت بها فى برميل أو أحواض بها محلول الإظهار ثم محلول الغسيل ثم محلول التثبيت، ثم تستخرج لتوضع كما هى على الطنبور فى الشمس والهواء حتى تجف.



(١٢) الكاميرا على حامل ذى ثقل كبير فى أسفلة ليحافظ على ثبات حركة دوران الفيلم بالمنافيلة ولا تهتز الكاميرا أثناء التصوير

* الأماكن الأولى للتصوير (الأستوديو)

كما عرفنا كان أستوديو (بلاك ماريا) أول أستوديو فى التاريخ يُجهز للتصوير السينمائى، حيث أسسه توماس أديسون لتصوير أفلام (الكينيتوسكوب)، (صور ١٣، ١٤، ١٥) وفى فرنسا كان چورچ ميلييس الأب الفعلى لاختراع المؤثرات الخاصة السينمائية بجانب الفيلم السردى الروائى ، فقد كان صاحب ومخرج وممثل وساحر مسرح روبير هودين Theatre Robert Houdin بباريس المتخصص فيما يمكن أن نسميه المسرح السحرى عن طريق تحريك الأشخاص والأشياء من شكل إلى آخر- فقد كان يحول الشخص إلى هيكل عظمى، ويُخْرِج الأشباح والعفاريت من فوق خشبة المسرح أو من أعلاه وخلف الستائر، ويستعمل المرايا لجعل الشخص شخصين أو فرقعة القنابل الدخانية ليخرج منها شيطاناً وما تحمله هذه النوعية المسرحية من إبهار وتشويق، فى وقتها بالطبع.

– لقد كان رجلاً متعدد المواهب، فبجانب أنه ساحر وصاحب مسرح كان كذلك ممثله الأول يقوم بالدور الرئيس فى العرض، ومصمم كل حيَله، راسماً مناظره فى الخلفية (رسم الديكورات المسرحية وتصميمها)، وعلى قدر من فهم الميكانيكا حيث كان يصنع الآلات التى تقوم ببعض حيله على المسرح، مثل تحريك دُمْية – أو هيكل عظمى – بالخيوط وربطها بآلة



(١٣) أول أستوديو سينمائى (بلاك ماريا) لتومس أديسون فى سطوح عمارة



(١٤) بناء بسيط لديكور فى ستوديو بلاك ماريا الشمس تغمرة والكاميرا أمامه



(١٥) الأستوديو على ساقية دوارة تلف مع ضوء الشمس

ميكانيكية تعمل على ذلك، وكان رسامًا كاريكاتيريًا يشكل أقنعة المسرح برسوم وأشكال غريبة، كما كان مصوراً فوتوغرافياً وملمًا بعمليات الإظهار والطبع والمعمل الفوتوغرافى.

وكان ظهور السينماتوغراف على يد الأخوين لوميير فى عام ١٨٩٥ فى انتظاره، فلقد وجد هذا الرجل ضالته عندما شاهد عروضهما، ووجد بغيته فى هذا الساحر الجديد، ففكر أن (السينماتوغراف) ستزيد من دخل ونشاط مسرحه السحرى الترفيهى ويمكن بواسطتها أن يكتسب جمهوراً أكبر وإتقاناً أكثر للخدعة.

حاول چورچ ميلييس شراء آلة للتصوير والعرض من لويس لوميير بعشرة آلاف فرنك، ولكن الأخير أفاده أنه لا يرى شيئًا من الأمانة فى بيع اختراع ليس له مستقبل تجارى !!!

إلا أن ميلييس بحسه وبعد نظره وفكره وشكيمته الصلبة، حاول صنع آلة للتصوير والعرض، فى الوقت الذى وصل فيه إلى باريس روبرت بول قادمًا من لندن بعد جولة أوروبية لتسويق أجهزة وأفلام أديسون الأمريكية.

فقد ظهر جهاز أديسون (الكينيتوسكوب) فى الولايات المتحدة الأمريكية فى سنوات متقاربة الوقت تقريبًا مع السينماتوغراف للأخوين لوميير فى فرنسا، ولكن بينما تم فى فرنسا العرض جماهيريًّا فى صالة - ولهذا يؤرخ للسينما من العرض الأول الفرنسى، كان اختراع أديسون يعرض لكل فرد على حدة من خلال رؤيته من ثقب فى الجهاز، ثم قام بتطويره بعد ذلك للعروض الجماهيرية مثل الأخوين لوميير.

اشترى ميلييس من روبرت بول آلة العرض فقط، وفى أوائل عام ١٨٩٦ افتتح على مسرحه فى بوليڤار دى لنالين دار سينما هودينى، وكان ثمن تذكرة الدخول للفرد نصف فرنك.

وبهذا حقق ميلييس أحد طموحاته وامتلك آلة للعرض وأجَّر شرائط وأفلام غيره وعرضها، لكنه وجد أن الأفلام المعروضة مملة وبدأ الجمهور يُعْرِض عنها لأنها مناظر بسيطة، ولا تحكى شيئًا مثيرًا مثل مسرحه السحرى، فحول آلة العرض إلى آلة للتصوير فهو ملم بالميكانيكا - وكان ذلك ممكنًا فى بدايات صناعة السينما، بل كان من السهل تحويل آلة التصوير إلى آلة للطبع كذلك - وبدأ يصنع أفكاره بنفسه ويتعلم ويقول (أقر هنا دون فخر - ما دام كل الفنيين يعترفون لى بذلك - أننى أنا الذى اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية، ولقد تبعنى كل المنتجين والمخرجين فى الطريق الذى سرت فيه. وقال لى أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية فى العالم وقتئذ، وهى شركة أفلام باتيه الفرنسية: "بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر وأن تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحًا لا مثيل له، فاستخدامك للمسرح، ولموضوعاته المتنوعة فى السينما قد منعها من السقوط، الذى كان من الممكن أن يحدث وبسرعة لو أن السينما استمرت فى تصوير موضوعات الهواء الطلق المتشابهة بالضرورة، والتى سرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها).

ويضيف ميلييس: "هل تريدون أن تعرفوا كيف جاءتنى لأول مرة فكرة استعمال الحيل فى السينما؟؟ لقد جاءت بمتنهى البساطة، فقد كانت آلة التصوير التى استعملها فى بداية حياتى السينمائية بدائية جدًا، وكثيرًا ما كان شريط الفيلم بداخلها ينقطع أو يعلق بالتروس ويرفض الحركة، وقد حدث يومًا أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أقوم بتصوير ميدان الأوبرا بباريس، وقد احتاج إصلاحها وإعادتها إلى الدوران دقيقة. وفى خلال هذا الزمن، تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال أمام الكاميرا. وحينما عرضت شريط الفيلم، وكان قد التحم فى النقطة التى حدث فيها القطع، رأيت فجأة سيارة

ركاب تتحول إلى عربة موتى، ورجالاً يتحولون إلى نساء. وهكذا اكتشفت حيلة الاستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران، وبفضل هذه الحيلة البسيطة نفذت مجموعة من الأفلام السحرية سريعًا، مثل: "بيوت الشيطان" و "الشيطان فى الدير" و"سندريلا" وغيرها.

ونجاح هذا اللون من الأفلام ذات الحيل عمل على إيجاد طرق جديدة، مثل تغيير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة فى آلة التصوير والظهور والاختفاء والتحول التى يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو أجزاء معتمة فى الديكورات بالسواد، ثم التصوير على خلفيات بيضاء تم التصوير عليها من قبل، ولقد أعلن الجميع استحالة ذلك قبل أن يروها منفذة، وتلك حيلة لا أستطيع شرحها، فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامن.

وما زال الكلام لـچورچ ميلييس: "ثم جاءت بعد ذلك حيل الرؤوس المقطوعة وازدواج الشخصية ومشاهد يمثلها شخص واحد ينتهى بازدواجه، إلى أن يصبح هو نفسه عشرة أشخاص متشابهين يمثلون معًا. وبعد خبرة ربع قرن فى مجال الحيل عشتها تقريبًا فى مسرح هودينى للألعاب السحرية، أدخلت فى السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل السحرة، وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أشد الأشياء غرابة وأكثرها استحالة فى السينما".

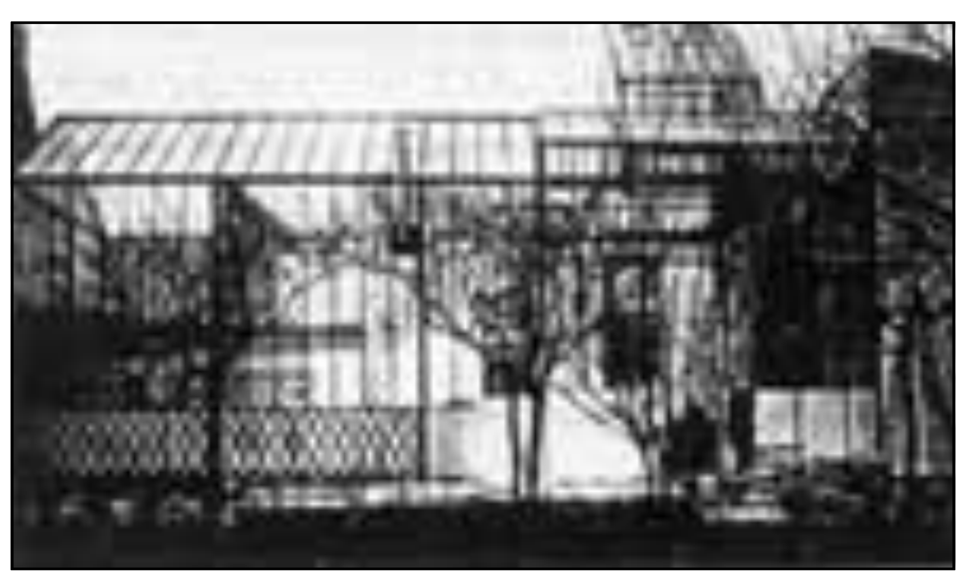
ولم تقف طموحات ميلييس مخترع الحيل السينمائية عند حد، فاقتطع جزءًا من حديقة منزله فى ضاحية مونتريل بالقرب من باريس عام ١٨٩٧، لبناء أستوديو سينمائى خاص بأعماله وصرف على إعداده ثمانين ألف فرنك ذهبى، وكان المبنى مستطيل الشكل ذا سقف هرمى مائل وجوانبه من الزجاج تبلغ مساحته ١٧ مترًا فى ٥,٥ مترًا ولقد صنع ميلييس فى هذا الأستوديو أهم أفلامه وخُدَعه، وكان هو المحرك الأساسى به فهو يخرج ويمثل ويصور ويركب الفيلم والخدع وينفذ الديكورات، وبالطبع تعاونه مجموعة فنية كبيرة من العمال المهرة. وشاركه ريولوس - Reulos أحد عماله وكان يعمل ميكانيكيًا معه فى تحريك الأشياء على المسرح – فى اختراع آلة للعرض السينمائى وسموها الكنتوغراف وعرضها للتسويق مع ترويج أفلامه لإنشاء دور السينما، واتخذ شكل النجمة Star رمزًا لشركته وشعارًا لأفلامه، وهذا التقليد لم يكن معروفا كوقتنا هذا، وعندما أخذت أعماله تدر أرباحًا أكبر عليه طور الخدع بعمل مزيد منها، واشترى بعد ذلك آلات للتصوير والعرض أكثر تقدمًا مما كان يصنعه مع ريولوس، من شركة ديمونى جومون Demeny Gaumont. كما كان الرائد الأول فى استخدام الإضاءة الصناعية فى التصوير السينمائى،

فمن المعلوم أن الأفلام الخام الأوَّلية كانت بطيئة الحساسية وتفتقد إلى الحساسية الطيفية لبعض الألوان وخاصة الحمراء، فقام بتصوير المغنى پاولوس Paulusعلى مسرحه باستعمال المصابيح ذات الأقواس الكربونية شديدة التوهج، لأن المصباح الكهربائى ذا الفتيلة التنجستين وقتها لم يكن قد بلغ حد الكمال، فى توهجه ونصوعه.

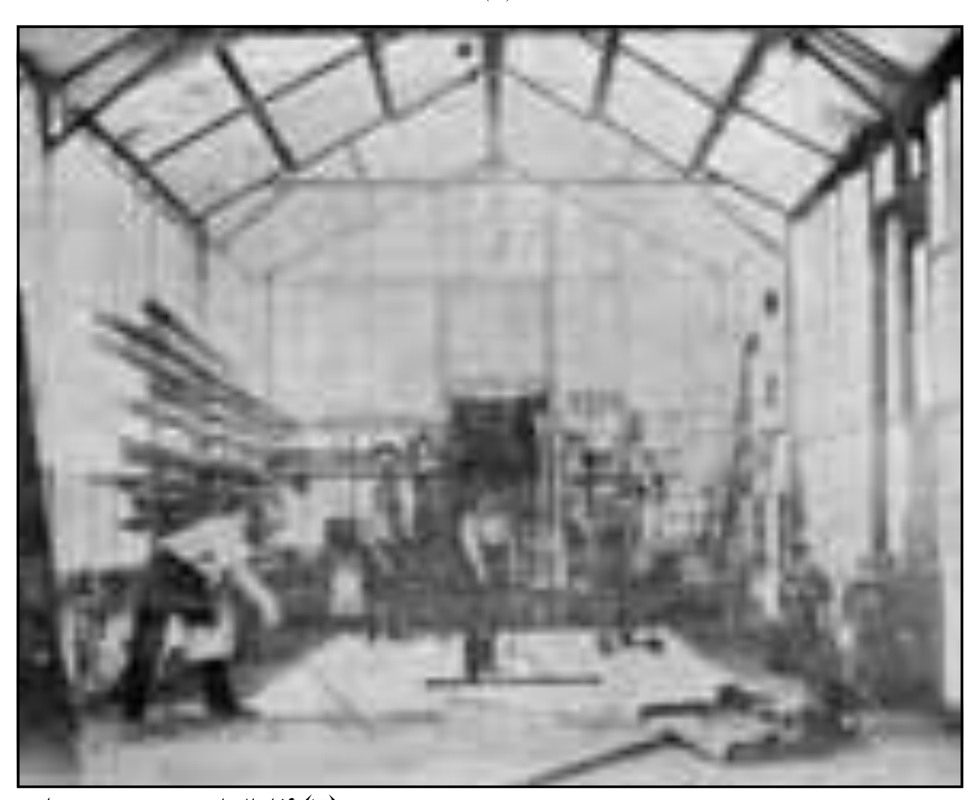
بل يرجع إليه الفضل فى تقدم حركة الكاميرا إلى الأمام، فمن المعروف أنه فى هذه المرحلة الوليدة من تاريخ الفن السينمائى كانت الكاميرا ثابتة تسجل ما يدور أمامها ولا تتحرك، ولكن فى فيلمه "الرجل ذو الرأس المطاطى" تتضمن إحدى اللقطات حيلة نرى فيها رأس الرجل يتضخم إلى أن ينفجر، أى تقترب الكاميرا فى اتجاه الرأس لتكبر مساحته النسبية فى الصورة حتى ينفجر، وقد قيل إن هذه الحيلة – وأيامها كانت حيلة غريبة – تمت بتحريك الكاميرا نحو الرأس. ولكن وجد فى الرسومات التى تركها ميلييس رسم لهذه الحيلة، إذ يبين رجلاً جالسًا على عربة ذات عجلات وهو مختفٍ فى ثوب أسود قاتم ما عدا الرأس، والعربة تنحدر على سطح مائل نحو الكاميرا، أى يتحرك الرأس إلى الكاميرا وليس العكس كما نفعل نحن الآن. وبالطبع أعطت تأثيرًا عبقريًّا من رجل ابتكر حيلاً كثيرة للتعبير عن فنه.

ولقد توسع ميلييس فى الأستوديو الخاص به (صورة ١٦، ١٧)، حيث ألحق به أقسامًا خاصة بتصنيع المنقولات وقطع الأثاث وتصنيع أدوات الحيل والمناظر (الديكورات) المرسومة أو المجسمة فى أحيان كثيرة، بل لقد طرأ على فكره تلوين بعض مشاهد الأفلام، لصنع تأثير متقدم للون فى السينما وإن كان لا أهمية له سوى إبهار المشاهدين، وكانت مدام توبلييه تقوم بهذه المهمة. وكان يلون الديكورات والأثاث والملابس بالأبيض والأسود لتجنب القصور فى الأفلام الخام وقلة حساسيتها لبعض ألوان الطيف، فكانت أفلامه تحمل قدرًا كبيرًا من درجة التباين بين الأبيض والأسود والرماديات بفضل هذا التلوين. وكان يمزح على شكل ديكوراته وألوانها هذه ويصفها بأنها ديكورات جنائزية.

وكان خيال هذا والرجل الرائد لا يقف عند حد، فقد خاض فى مواضيع أفلامه أعماق المحيطات فى فيلم "رحلة إلى الأعماق"، والخيال فى "الرجل ذو الرأس المطاطى" وفيلم" رحلات جاليڤر"، والأشباح والأطياف والمختفين فى أفلام مثل "السيدة المختفية" The Van-ishing Lady و"الحصن المسكون" The Haunted Castle وغزو القمر فى أهم أفلامه "رحلة إلى القمر" عام ١٩٠٣، بالإضافة إلى عشرات الأفلام التى تعتمد كليا على الموضوع الشائق والإبهار المرئى المبنى على إتقانه خُدَعًا وحيلاً قام بها سينمائيًّا لأول مرة فى تاريخ هذا الفن، وكانت وقتها تثير العجب.



(١٦) أستوديو چورچ ميلس فى ضاحية مونتريل بالقرب من باريس



(١٧) أثناء العمل فى ستوديو چورچ ميليس

وإذا كان السرد المرئى هو أحد سمات أفلام ميلييس وبعيداً عن التقدم الذى سيصنعه المونتاچ فى الفيلم السينمائى بعد ذلك أو تقطيع المناظر المرئية إلى أحجام كلقطات، إلا أن أعماله هى الفتح الحقيقى لفن السينما أو رواج التسلية الفيلمية إذا اصطلحنا على ذلك. وكانت نكسة الرجل حين باع ست نسخ من فيلمه "رحلة إلى القمر" إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعلم بعد ذلك أن الفيلم يعرض هناك بمئات النسخ ويلاقى نجاحًا منقطع النظير، ونظراً لأنه فى ذلك الوقت لم يكن هناك قوانين تنظم المِلْكية الفنية لهذا الوليد الجديد "الفيلم السينمائى" لذا كسب المشترى الأمريكى من وراء ميلييس الكثير. وكانت شركة أديسون وثلاث شركات أخرى قد ساهمت فى طبع نسخ من الفيلم وتوزيعها لحسابها، دون مراعاة أى ضمير أو حقوق للرجل الذى صنع هذا الفيلم بماله وفكره وفنه!.

ولقد حاول ميلييس إنشاء فرع لشركته "النجمة" فى الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن مع بدء ظهور الاحتكارات الرأسمالية الكبرى فى هذه القارة، وخاصة فى مجال تجارة الأفلام وصناعتها، التهم حوت رأس المال الأمريكى الكبير ماله وجهده، ولم يبق له غير الديون والتاريخ ليعيش فى آخر أيامه فى دار للمسنين يصرف عليه اتحاد السينمائيين الفرنسيين.

وبفضل الرجل وقفت السينما الوليدة على قدميها ليس فى فرنسا وحسب، بل فى كافة بقاع العالم بما يُسمى الفيلم الروائى السردى.

إذا كانت حركة الحياة والأشياء قد بهرت وسحرت الجماهير فى بدايات السينماتوغرافى، إلا أن ذلك لم يستمر طويلاً، حيث تعودت هذه الجماهير الجديدة على تلك التسلية والمهارة الحركية التى تحدث على الشاشة العملاقة فى دور العرض.

بدأ بالتدريج رواد - لم يصبحوا فنانين بعد - لأن هذه السيماتوغرافى لم تصبح فنًا بعد، بدأ هؤلاء الرجال الرواد الذين يمكن تصنيفهم بكل حق بالمكتشفين وبشكل ما مغامرين بابتكارات وأفكار مع الصور المتحركة فى عدة بلدان فى تأسيس لبنات بنائية لتركيب هذه الصور معًا، وتسلسل ما وشكل ما، لتعطى معنى ما، بل إن حجم اللقطات نفسها اختلف حسب أهمية الحدث الدرامى، وتعددت زاوية رؤية الشىء الواحد من عدة جهات بالمشهد الواحد، وأشياء أخرى كثيرة.

وأصبحت السينماتوغرافى تخطو إلى أبجدية جديدة للصور المتحركة ومختلفة بشكل فيه تطور عن أبجديات الصور الثابتة سواء المرسومة أو الفوتوغرافية، وكان أهم أسباب ذلك عنصر الحركة الذى أعطى للصور المتحركة ذلك الزخم والثراء إلى الأبد، وكانت الأفلام صامتة وهذا عجز، لكنه لا شك فتح المجال واسعاً للتعبير أكثر بالصورة، أصبحت

لهذه التسلية الجديدة شعبية جماهيرية محبوبة ورخيصة، ومتوافرة فى أى وقت وفى عدة أماكن – دُور العرض – وبدون قيود مثل عروض المسرح الكلاسيكية بالملابس الرسمية وعدم دخول القاعة بعد رفع الستار، بينما السينما كانت تعرض عروضاً مستمرة، ويمكن أن تحتسى مشروباً بداخلها وتأكل الفيشار والسندوتشات وتدخن السجائر كذلك .. وهذا ما زاد من شعبيتها، إلى جانب أسماء مثل أدوين بورتر، ديفيد جريفث، وبودوفكين، أو سيرجى أيزنيشتين، دزيجا فيرتوف، أو لويس فوياد، أو ماك سينيت، أو شارلى شابلن، أو أبيل جانس وغيرهم الكثيرين شكلوا بفكرهم وعملهم فى الأفلام الشرنقة الأولى لهذه اللغة السينمائية الصامتة الوليدة.

حقًّا أن بعض هذه الابتكارات ظهرت وقتها واختفت ولم تستمر، لكنها أفادت اللغة السينمائية الجديدة بحرف وتشكيل نغمى استخدم بعد ذلك، وكمثال لهذا مثلاً نظرية (السينما عين) لفيرتوف، التى أعطت لنا بعد ذلك ما يُسمى اللقطة الذاتية .... وهكذا.

كانت الصورة هى همهم الأكبر ويمكن أن نقول الأولى، بجانب بالطبع الحبكة الدرامية والتمثيل اللذين هما من فنون المسرح بشكل أساسى ... ولكن بدون الصوت .. ولهذا تعاظم دور الصورة. كان النصيب الأكبر من العناية بعنصر التكوين وبكل أسسه الموروثة منذ عصر النهضة الأوروبية، فهذه التركيبات الشكلية فى تكوين الصورة هى تراث مفهوم لآلاف من الجماهير فى الثقافة الغربية بالذات.

كان الشكل الباعى للشاشة ثابتًا بنسبة ١ :٢ وبهذا المقاس الذى أصبح بعد ذلك يطلق عليه أكاديمى، هذا المقاس الثابت للصورة – الكادر – وبالتالى الشاشة داخل هذا المستطيل سهَّل من تطور التكوينات المتحركة المستمرة داخل هذا الإطار ليصبح ما نراه داخله شيئاً مشوقاً مفهومًا بصريًا ... ومعلوم ذهنيًا، ولقد ساعد على ذلك بجانب التكوينات ذلك الجو الصامت المظلم داخل دور العرض، يذيب النفس البشرية بالكامل مع ما يدور داخل إطار الصورة على الشاشة.

ولقد تطلب ذلك بالضرورة تواجد مجموعة من المصورين الأكثر فهمًا لثقافة وقيمة الصورة، فلم يصبح المصور فقط ذلك الرجل التقنى الفنى الفاهم فى التعريض الصحيح للصورة فوتوغرافياً، والمحرك (لمانافيللة) الكاميرا بمهارة ليتحرك الفيلم داخل الآلة بل زاد على بعضهم وهم الأمهر، تلك الإبداعية التى يمكن أن يضفيها على الفيلم بتلك التكوينات الجميلة والمتزنة فى أغلبها.

وبالرغم من أنه كانت تعُرض شرائح مكتوبة بين اللقطات لزيادة الفهم والشرح والإيضاح، فإن هذا لم يقلل أبداً من قيمة الصور المتحركة السردية التى تحكى فى السينما الصامتة.

كان لصمت الصور المتحركة ميزة جعلتها تبتعد بشكل ما عن بلاغات اللغة واللفظ أى عن الأدب أو الشفاهة، وإن لم يمكنها التخلص من تكوينات خشبة المسرح، وهذا ساعد العديد من مكتشفى لغة السينما فى الابتكار والتجديد الحر لشىء ينضج بين أيديهم، وما يهمنى فى دراستى وبحثى هذا إلا إظهار الأسس أو المحطات الجوهرية التى سارت عليها تلك اللغة الوليدة الصامتة، والمستفيدة بكل تراث البشرية السابق فى المعرفة التشكيلية وكذلك الأدبية والمسرحية. وأحب أن أنوّه أن الإضافات المستمرة والمتعددة لهذه اللغة مازالت حتى الآن، لأن فن الفيلم - أو فن السينماتوغراف - ما زال فى تطور مستمر لتاريخه القصير بالنسبة لباقى تاريخ فنون البشرية، ولكن ما سأضعه من محطات سار عليها كان فى مرحلة الاكتشافات التى أصبحت الآن واقعًا عاديًّا تعودنا عليه وأصبح راسخا ويمكن أن نقول عليه لقد أصبح شيئًا كلاسيكيًّا.

وأوضح أن هذه الإضافات والمحطات لم تتواجد كلها فى وقت واحد ولكنها على أزمنة متقاربة؛ حيث أنها تؤثر وتكون ذات نفع لجميع المشتغلين فى هذه المهنة واللغة الوليدة ينهلون من إنجازات بعضهم بعضاً - أى يقلدون - وهم لا يعلمون أنهم بذلك يرسخون لغة مرئية حركية جديدة للبشرية.

ومن أهم هذه المحطات الجوهرية الآتى:

* التركيز على اللقطة القريبة close-up.
*الاستعانة بالرمز والتشبيه.
* استغلال كامل لعلم التكوين - التكوينات الموحية.
* النهج التعبيرى.
* المشهد الواحد مقسم إلى عدة لقطات مأخوذة من زوايا مختلفة وبأحجام متعددة.
* تنوع حركة الكاميرا.
* تطور صناعة العدسات.
* الطبع المزدوج والثلاثى على اللقطة الواحدة.
* الكاميرا الذاتية (الرؤية الذاتية).
* الخروج إلى الطبيعة - بالذات فى أفلام الشمال الأوروبى.

* صبغ المشاهد بألوان مختلفة.
* تغير سرعة الحدث (الكوميديا المتدفقة).
* المسح المعملى للصورة.
* فتيات جريفث الجميلات .. أو بداية النجم السينمائى واستغلال جمال المرأة.
* الشاشة المتسعة والديكورات العملاقة والإنتاج الضخم.
* الإضاءة الغامرة للتعريض الجيد وبدايات فنية بسيطة.

وسأشرح كُلاً من هذه المحطات التى ساهمت فى ظهور وتطور لغة سينمائية بصرية جديدة.

*** التركيز على اللقطة القريبة Close Up Shot**

اللقطة القريبة Close - up shot لها قوة تأثير شديدة فى السرد الدرامى للفيلم، لأنها تنقل أدق التفاصيل مكبرة على مساحة الشاشة الكبيرة، بحيث تحتلها بالكامل، ومنذ استعمال أدوين بورتر لمثل هذه اللقطة فى فيلمه (سرقه القطار الكبرى) عام ١٩٠٣ لوجه زعيم العصابة أصبح شائعًا ومتبعًا هذا الأسلوب لما فيه من خصوصية وتركيز. والمخرج الأمريكى داڤيد جريفث من أهم المستعملين لها ويمكن أن نقول إنه ساهم فى انتشارها لتوظيفها بأهمية فى الدراما، والحقيقة أن فصل مثلاً جزء من الجسم البشرى وليكن الرأس فى لقطة منفردة قريبة كان صدمة فى البداية لعدم تعود المشاهدين على ذلك؛ حيث إن الرؤية المسرحية الكاملة للممثل كانت هى السائدة فى الأفلام الأولية التى كانت تُصَوَّر بشكل مسرحى أكثر فى عمومها، وخاصة أن عمل المونتاچ - التوليف - كان هو الآخر فى بداياته وتحت نظريات وابتكارات عديدة ولأن السينماتوغراف هذه كانت التسلية الوليدة لم يكن لها طريق معروف بعد، هل هى تسلية أو فن أو الاثنين معًا أو غير ذلك من سبل، لذا كان التجديد والتجريب هو الطريق الوحيد لإبداع ما يستجد دومًا، حقًّا إنه فى عام ١٩٠١ قام الإنجليزى ج. أ. سميث G. A. Smith بتصوير لقطة قريبة جداً مبررة من خلال عدسة مكبرة فى فيلمه (المنزل الذى بناه جاك) The House That Jack built ولكن لم تتخذ هذه اللقطات أهميتها إلا بعد الاستعمال فى فيلم (سرقة القطار الكبرى) لبورتر، وإن كان الفرنسى چورچ ميلييس قد استعمل اللقطة القريبة فى فيلمه (رحلة إلى القمر) عام ١٩٠٣ لوجه القمر نفسه، كما استعملها بطريقة متحركة فى فيلمه (الرجل ذو الرأس المطاطى) إلا أن الشكل المسرحى المتسع للقطات كان هو شاغله أكثر لأنه رجل مسرح أساسًا، إن جورج ميليس هو الأب الروحى والفعلى للخدع السينمائية والفيلم الروائى السردى، لكن فى هذه المرحلة كان توظيفه للقطات القريبة محدوداً للغاية.

وتعاظم فى السينما الصامتة دور اللقطة المقربة، وفى الحقيقة أنه حتى وقتنا هذا لها أهمية كبرى متنامية فى السرد سواء كان الفيلم صامتًا أو غير صامت.

وإذا أخذنا نموذجًا فليمين صامتين فى أوج ولوج الفيلم الصامت إلى طريق الفن المؤثر النامى من هذه السيناتوغراف وبالذات فى استعمال اللقطات القريبة بشكل فنى رفيع وابتكارى، نجد الفيلم الروسى (المدرعة بوتمكين) Battleship Potemkin للمخرج سيرجى إيزنشتين إنتاج عام ١٩٢٥ مع مصور الأثير إدوارد تيسى Eduard Tisse، وكان معهما مصور آخر فى هذا الفيلم لتعدد زوايا التقاط بعض المشاهد وهو ف.بوبوف.

يُعتبر أيزنشتين من أهم الفنانين المُنظِّرين لفن السينما وهو مهندس ومن المثقفين الذين اهتموا بفن الرسم، وعمل فى الإخراج المسرحى والسينمائى وأضاف الكثير من الآراء التى أصبحت نظريات وقواعد لهذا الفن، وكان يهتم بشكل كبير أثناء تدريسه بمعهد السينما بموسكو ومن خلال أفلامه وكتبه بذلك التوافق المذهل بين الفنون المرئية والسمعية ... بين الألوان وسلم الموسيقى ... بين الإيقاع والتقطيع الفيلمى ... بين الكادراچ – إطار الصورة – والتكوين كعلم وإيحاء حركى وله آراء مهمة للغاية فى ذلك، وللمزيد أرجو الرجوع لكتابى (سحر الألوان .. من اللوحة إلى الشاشة) الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة أولى ٢٠٠٧ وطبعة ثانية ٢٠٠٩.

اخترت المشهد المشهور الرائع مذبحة سلالم الأوديسة بالفيلم لأوضح أهمية استعمال اللقطة المقربة فى هذا المشهد بالذات، ولا يخلو منه أى كتاب يبحث فى جماليات فن الفيلم، ولا تخلو أى مدرسة أو كلية للسينما من تدريسه لأهميته الدرامية البصرية.

وبما أنى هنا أتكلم عن التصوير السينمائى وتطوره فإنى أجد أن اللقطة القريبة لعبت الدور الرئيسى فى تصعيد الفزع والرعب والموت، فمن خلال اللقطات العامة الواسعة التى تبين لنا المكان تفصيلاً: أين الجنود؟ فى أعلى السلم، وأين الجماهير؟ فى أسفل السلم ومن أى اتجاه تأتى الحركة الهابطة للجنود، ثم بين هذه اللقطات الواسعة نرى لقطات قريبة لوجوه الجماهير المذعورة الملطخة بالدماء، ثم لقطات قريبة لأرجل الجنود القاسية المتراصة وهى تهبط السلم، والموجهة نيران أسلحتها لصدور الجماهير، وفى خِضمّ هذا المشهد الديناميكى المأساوى نرى لقطة متوسطة لعربة طفل رضيع تنحدر مندفعة على السلم، ولقطة قريبة لوجه شاب يصرخ ... وهكذا فإن تركيب هذا المشهد باستعماله المركز للقطات القريبة مع اللقطات العامة المتوسطة والواسعة مع أخذ بعض هذه اللقطات بزوايا مائلة لزيادة معنى الهلع أعطت مشهداً ملحمياً فى صورة صامته تعج بالحركة بشكل يصدم الألباب حتى من يشاهد الفيلم فى وقتنا الحاضر. (صور من ١٨ إلى ٢٨)



(١٨) شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)



صورة (١٩)



صورة (٢٠)



صورة (٢١)



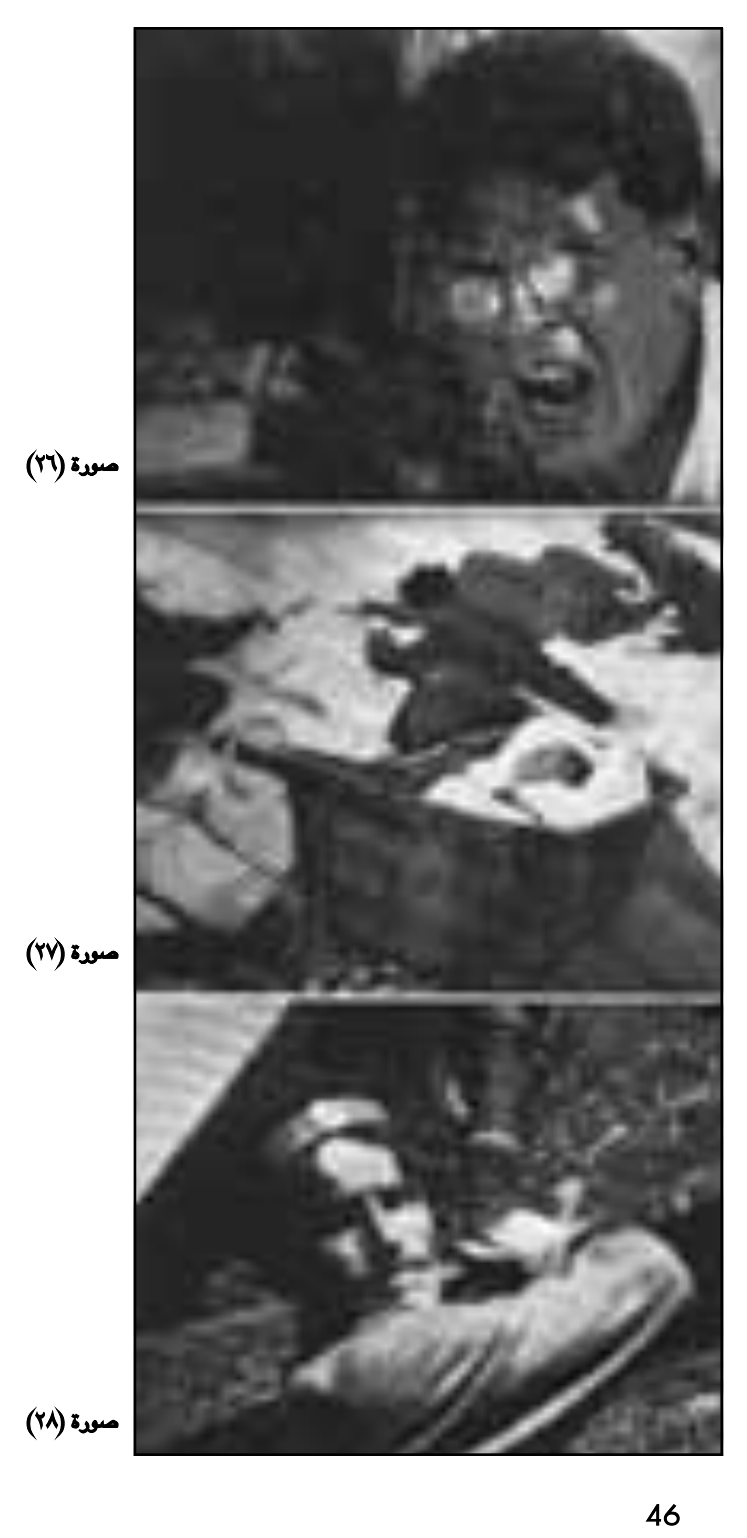
صورة (٢٢)



صورة (٢٣)

صورة (٢٤)

صورة (٢٥)



صورة (٢٦)

صورة (٢٧)

صورة (٢٨)

يقول أيزنشتين فى تفسيره ورؤيته الذاتية عن وظيفته السينمائية: "إن أى عمل فنى يجب أن يؤخذ بتفسير ديناميكى – أى متحرك – وهو ما يعنى عملية تنسيق للصور السينمائية فى مشاعر المتفرج وفى ذهنه، إن هذا هو خاصية أى عمل فنى حقيقى ينبض بالحياة، ويميزه عن غيره من الأعمال الفنية الخاملة".

أما الفيلم الثانى الصامت فهو الفيلم الفرنسى (آلام چان دارك La Passion De Jeanne Darc عام ١٩٢٨ إخراج كارل دراير Carl Dreyer، إذ إن الفيلم ملىء باللقطات القريبة للممثلة رنية فالكونتى التى لم تمثل إلا هذا الفيلم فى حياتها ولكنها ممثلة مسرح محترفة، إن التركيز على التعبيرات القريبة لوجه هذه الممثلة، سواء كانت بشكل مائل أو مُسْتوٍ أفقى معتدل أو من أسفل مستوى النظر، كان له أبلغ الأثر فى إبلاغنا بتلك الفاجعة والعذاب والمعاناة التى تتحملها وتنقلها لنا الصورة على الشاشة، أراد المخرج أن يقول عن طريق الصور القريبة والتكوينات الأكثر إيحاء بالآلام والعذاب والمأساة وينبهنا مع الاقتراب الشديد للوجه إلى صمود وبطولة وعذاب هذه المناضلة الفرنسية ضد المحتل الإنجليزى لبلادها. يقول المخرج: "ينبغى أن نتواصل حقًّا إلى إعطاء الجمهور الإحساس بأنه يرى الحياة عبر ثقب باب الشاشة، فالتجربة تفيد بأننا عندما نلصق أعيننا على ثقب الباب فإننا لا نرى الأشياء بنفس الطريقة التى نراها بها ونحن على عتبه باب مفتوح على مصرعية، تدهشنا التفاصيل والجزئيات ونخاطر بأن نصاب بالرعب وهكذا أصاب الرعب المشاهدين والنقاد".

إن توظيف اللقطات فى هذا الفيلم كان قيمة فى حد ذاتها، هذه اللقطات أخذت اللغة السينمائية الجديدة إلى قوة لا حدود لها، بل إن الميل المقصود لبعض هذه اللقطات المكبرة جسَّد معنى عدم الاستقرار والشىء غير المريح والمرادف للجرم والعذاب الظاهر على وجه الممثلة، إن قيمة اللقطة القريبة هنا أنها لا تترك لك فرصة للتفكير بل تشدك إلى تلك التفصيلة القريبة الكبيرة وما بداخلها من معنى وقيمة وتأثيراً (صور من ٢٩ إلى ٣٤).

لقد حاول المخرج كارل دراير أن يجعل البناء السردى للصور بهذا الفيلم به تجديد باستعماله المميز للقطات القريبة، بحيث لا يصبح هناك أى مجال للبس فى العذاب الذى نراه على الشاشة، وهذا ما وصل إليه بتفوق ورسخه باستعماله للقطات القريبة، إن مصور هذا الفيلم هو رودولف ماتيه Rudolf Mate من أهم المصورين الأوروبيين وقتها، مولود فى مدينة كراكوف ببولندا عام ١٨٩٨ وتُوفِّى بهوليوود عام ١٩٦٤، حيث صور العديد من الأفلام المميزة فى أوروبا ثم انتقل للعمل فى الولايات المتحدة الأمريكية. يقول كارل دراير



(٢٩) بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت (عذاب جان دارك)



صورة (٣٠)


صورة (٣١)


صورة (٣٢)



صورة (٣٣)



صورة (٣٤)

عنه: "إننى دائمًا أجد متعة فى العثور على مصورين بارعين يفهمون مقاصدى ويتبنونها وينفذونها وأنا شخصيًّا لا أفهم شيئًا فى التصوير، ولا أعرف أى شىء عن العلاقة بين الضوء وفتحة العدسة، أو بين النسخة السالبة والموجبة للفيلم، ولكن أهتم كثيراً بالكادر وتكوين الصورة، وأعتقد أن شرط التصوير الجيد عامة يكمن فى حسن التعاون بين المخرج والمصور، إن المصور رودولف ماتيه الذى كان يصور بالكاميرا وكان يفهم مقتضيات الدراما السيكولوچية للقطات الكبيرة، ولقد قدم لى ما يحقق إرادتى ومشاعرى وأفكارى فى تجسيد العاطفة".

ويكتب الناقد (بيلا بالاش) فى كتابه نظرية الفيلم، أن اللقطات القريبة الجيدة شاعرية، لأن القلب هو الذى يدركها ويحسها وليس العين، وهذه اللقطات القريبة هى فى العادة تكشف درامية ما يحدث فى الواقع تحت سطح المظهر.

ولكن بالاش ينبهك كذلك ألا نقع فريسة لإغراء اللقطات القريبة كغاية فى حد ذاتها بدون سبب درامى أو جمالى.

*** الاستعانة بالرمز والتشبيه:**

فى تاريخ الأدب الروائى والرسم كثيراً ما تُستخدم الرمزية فى القص أو فى لوحة ما ... وهذا معروف، وفى السينماتوغراف الصامتة كانت هذه الاستعانة الرمزية مَخْرَجًا جيداً لكثير من المواقف الدرامية، فتوضح هذه الدلالات المجازية فى موضع الحقائق التى من المفروض أن تكون واقعية فى السرد الفيلمى، فمثلاً نرى فى فيلم (هملت) الإنجليزى الصامت ثورة ضيقه وقلقه الداخلى عندما يتبين له خيانة عمه وتورطه فى قتل والده وزواجه من أمه، هنا تنتقل الكاميرا من هملت فى قصره إلى الشاطئ الصخرى الدانمركى فى ليلة يموج فيها البحر وتعصف الرياح ويلطم الموج الصخور على الشاطئ ويخرج رغوته وزبده بشدة، هنا عبرت الصورة الرمزية بكل إيضاح عن حالة الأمير هملت بكل سلاسة وإيضاح.

وكمثال آخر لجمال الاستعمال الرمزى فى تاريخ هذا الفن الجميل نجد المخرج الروسى سيرچى أيزنشتين يستعمل الرمز بشكل بلاغى قوى فى فيلم (أكتوبر) عام ١٩٢٧، مدينة سان بطرسبرج فى الأيام الأولى للثورة البلشفية الروسية ضد القيصر، لقد تم حصار القصر الشتوى، ولكننا نرى بعض مشاهد المعركة بين الشعب الثائر والحرس القيصرى، ونرى أول طلقة تطلقها المدرعة أورى موجهة إلى القصر، ونرى بعدها مباشرة النجفة الضخمة الموجودة فى قاعة العرش وهى تهتز وترتعش، إن وضع زاوية التصوير للنجفة يوضح حجمها

وشكلها وجلالها الإمبراطورى فهى نجفة يتدلى منها آلاف من قطع الكريستال البراقة، مما يذكِّرنا بكل سهولة بالتاج المرصع بالأحجار الكريمة البراقة، والتاج هذا هو رمز واضح للجلالة الساطعة للقيصر وحكمه، ولكنها اهتزت وارتعشت بصورة يصعب إدراكها فى البداية، ثم لم تعد هناك حاجة لتوضيح سبب الارتعاش، إنه طلقات المدرعة، وتبدأ النجفة الضخمة العظيمة البراقة فى الارتعاش قليلاً، وعندما تتمايل ألف قطعة من الكريستال وتهتز وتلمع فإنها توضح الزلزلة الهائلة التى تتضمن الذعر الذى انتاب كل الأرستقراطية والبورجوازية الروسية الحاكمة، إن وضع زاوية التصوير البارعة الذى اختارها المخرج ومصوره (تيبسه) تصل إلى قدر من التعبير والرمزية بحيث لا يلزم أى مشاهد تفصيلية من المعركة الدائرة خارج القصر، ثم تبدأ النجفة فى التأرجح، لا شىء يمكن أن يضيف إلى ذلك التوتر الذى يأخذ بالأنفاس، إنها تزداد تأرجحًا أكثر وأكثر ويظهر شرخ فى السقف، ويتزعزع الخطاف الذى يحملها ويتسع الشرخ، ثم تسقط النجفة بكل ضخامتها وعظمتها وبدعها وتلألئها متحطمة على الأرض، فى رمزية لسقوط حكم القيصر.

*** الاستغلال الكامل لعلم التكوين:**

أصبح علم التكوين له قواعد وأصول ونظريات بدءًا من عصر النهضة الأوروبية، حيث أسس (لورينزو ميدتشى)، أحد إقطاعيِّى مدينة فلورنسا الواقعة فى وسط إيطاليا، مدرسة لتعلم الفنون الجميلة الراقية مثل الرسم والنحت والهندسة، وكان يقوم بالتدريس بها مجموعة من فنانى وأقطاب هذا العصر مثل ساندرو بتتشيللى وليوناردو داڤينشى وغيرهم. تُعتبر أسرة ميدتشى لعدة أجيال مُحبة للفنون محتضنة لمجموعة كبيرة منهم، وأكثر مثال على ذلك احتضانها الصبى ذا الثلاثة عشر ربيعًا ميكل أنجلو حين اكتشفت موهبته المبكرة فى فن النحت، ولقد أصبح بعد ذلك من أهم مثَّالى ورسامى هذا العصر.

حقًّا إن هذا العصر قد شهد صراعًا قويًا بين اتجاه متطرف دينى سلفى قوى بدعوى أن يكون الفن فقط لخدمة الكنيسة وغير ذلك من فن يعتبر خروجًا على الدين، وأخذ يدعو لهذا الاتجاه القس (سافونا رولا) لمحاربة الفن إلا ما يكون فى خدمة الكنيسة.

ورغم تلك الدعوة الدينية الرجعية فإن مدرسة الفنون الجميلة استمرت ووضعت لنا من وقتها وحتى الآن هذا القواعد المستخدمة فى علم التكوين والمأخوذة من الحياة نفسها، وبالطبع قبل هذا العصر كان هناك أصول فى التكوين وبالذات فى الهندسة والبناء فى الحضارات القديمة، ولكن ما حدث فى هذه المدرسة أنه قد تم وضع القواعد والقوانين المستمرة معنا حتى وقتنا، لأنها مأخوذة من نبت الحياة وتقاليد البشر.

لذا كانت الأفلام الصامتة تستعين بالتكوينات البصرية داخل إطار الصورة السينمائية بشكل به كثير من الحرفة الجيدة الرفيعة – تابع بعض الصور للأفلام – وقد كان التكوين فى شكل كبير منه هو تكوينات كلاسيكية متزنة، إلا أنه تم استعمال كافة أشكال التكوينات من تكوينات يغلب عليها خطوط القوى والصلابة والحياة والانتصار وكل ما يدور فى هذا الاتجاه، وهى الخطوط الرأسية وفى التكوينات المثلثية حين يكون رأس المثلث إلى أعلى.

أو عكس ذلك من خطوط أفقية ومثلثية يكون رأس المثلث إلى أسفل فهى تعبر عن السكون والخضوع والمذلة، أو خطوط مائلة تعبر عن الاضطراب وعدم كمال الشىء وأن هناك شيئاً ما غير صحيح، أو خطوط دائرية منحنية تعبر عمًّا هو قريب من وجدان الإنسان من حب وأمومة وعاطفة وجنس وأنوثة وسمو ... إلخ.

وهكذا لعبت مفردات علم التكوين من عدم اتزان وتفَّرد وتضاد وإعطاء عمق للصورة كبعد ثالث وقوى ضاغطة من أعلى أو النسب الجمالية أو الإيقاع أو التكوينات الإطارية... إلى آخره عنصراً هاماً فى التعبير فى الفيلم الصامت أخذت الصورة بها ثراءً بصريًّا أعاد للعين إحياء هذا العلم بشكل شعبى منتشر.

*** النهج التعبيرى:**

نخصص له فصلاً كاملاً لأهميته فى تطوير الصورة السينمائية الصامتة والناطقة كذلك، وانطلاق مدرسة كاملة فى شكل صورة الهلع والرعب على الشاشة.

*** المشهد الواحد مقسم إلى عدة لقطات مأخوذة من زوايا مختلفة وبأحجام متعددة:**

فى الحقيقة يرجع الفضل إلى داڤيد جريفث فى الانطلاق بشكل كبير بلغة الصور المتحركة؛ وذلك لفرط اهتمامه بتقسيم المشهد لعدة لقطات من زوايا مختلفة ولا يصور مرة واحدة من زاوية واحدة، وهذه اللقطات بأحجام مختلفة من اللقطات العامة إلى المتوسطة إلى القريبة ... على حسب أهمية الحدث الدرامى، فإذن كان يتم تقسيم المشهد الواحد إلى :

- عدة لقطات.
- زوايا للالتقاط مختلفة.
- أحجام متعددة للقطات.

بحيث يكون تركيب المشهد فى النهاية هو ما يفسر ويشرح المعنى المقصود، وكان هذا عملاً رائداً بشكل كامل فى السرد الروائى البعيد كل البعد عن طريق السرد المسرحى المصور بالسينماتوغراف. بدأ جريفث أول أفلامه عام ١٩٠٨ (مغامرات دوللى) مع مصوره الأثير جى. دبليو. بيتسر، وكانت طريقته فى السرد هذه بناء جديداً تماماً وغير مطروحة

من قبل، حقًّا إن هناك محاولات قريبة من ذلك مع الأمريكى إدوين بورتر، ولكن كانت طريقة جريفث فى تقسيم المشهد الواحد إلى لقطات وزوايا وأحجام هى ثورة كاملة وظهور لأهم فراشات اللغة السينمائية من شرنقة هذا الفن الوليد الجديد، زد على ذلك مونتاجيًّا أن لكل لقطة من هذه اللقطات زمن بقاء على الشاشة وبهذا سيصنع إيقاعًا مرئيًا له وقع ما فى السينما الصامتة، وكانت قيمة المونتاچ قد بدأت تجد طريقها هى الأخرى لإحدى سبل صناعة جودة الحكى والسرد وبدأت فراشات كثيرة تتجمع، وتضع جماليات اللغة السينمائية الصامتة والناطقة بعد ذلك.

هذا التقسيم للمشهد السينمائى الواحد جعل المشاهد يتابع القضية عن قرب وأصبح لدور الكاميرا أهمية إيجابية فى نقل هذا التنوع فى اللقطات، وأصبح هنا المشاهد معتاداً ومقيداً لتركيزه فى فهم الدراما التى تقدم له على الشاشة بهذه اللقطات المتنوعة الحجم والطول والزاوية والزمن.

*** تنوع حركة الكاميرا:**

بالتدريج أصبحت الكاميرا ليست جثة هامدة بل لها حركتها التى أضافت لهذه اللغة الوليدة حيوية وحياة، حقًّا أن أحد مصورى لوميير قام فى عام ١٨٩٦ بتصوير لقطة بانورامية طويلة متحركة من قارب فى مدينة ڤينسيا (البندقية) بإيطاليا، ولقد أثارت هذه اللقطة الإعجاب وإنجازاً عظيماً فى وقتها، ولكن لم تلفت النظر لأهمية ديناميكية حركة الكاميرا، كما أن چورچ ميلييس الفرنسى يرجع إليه الفضل فى تقدم حركة الكاميرا إلى الأمام واقترانها إلى الشىء فمن المعروف أنه فى هذه المرحلة البكر كانت الكاميرا ثابتة مكانها تسجل ما يدور أمامها فقط ولا تتحرك. وبدأ منذ البدايات تصنيع أدوات لحركة الكاميرا، أهمهما الحوامل Truipods ذات الرأس المتحرك التى تصنع الحركة الأفقية (البان) والرأسية (التِّلْت) فى الولايات المتحدة أو فى أوروبا، حيث أصبحت مؤسسة وليدة فى فرنسا تسمى (شارل باتية) تصنع أدوات سينمائية وكاميرا وحوامل وتبيع كذلك أدوات للحركة وهو ما نطلق عليه فى بلادنا (الشاريو)، أى تركب الكاميرا على منضدة منخفضة لها عجل تسير على قضبان حديدية متوازية إلى الاتجاه الذى توجه إليه.

زد على ذلك وضع الكاميرا مثلاً على أشياء متحركة هى الأخرى مثل السيارات أو القطارات أو قلب الكاميرا رأساً على عقب فى التصوير لتصبح الصور مقلوبة، أو التصوير بالعكس – أى يدور تصوير الفيلم داخل الكاميرا عكس دورته المعتادة – فنحصل على كل شىء والحياة تسير عكس الحقيقة والواقع عند عرض الشريط الفيلمى فى آلة العرض التى تعرض الفيلم بالشكل التقليدى دائماً.

وهكذا بدأ بالتدريج التخلى تماماً عن الكاميرا الجثة الهامدة وأصبحت حركة الكاميرا وما تقدمه من شرح وإيضاح ومفاجأة من ضمن مفردات هذه اللغة السينمائية الوليدة.

*** تطور صناعة العدسات :**

من عدسة واحدة أساسية فى الكاميرا السينمائية فى جميع المراحل الأولى للاختراع وهذا فى الدول الأربع الرائدة فى الاختراع، إلا أن صناعة العدسات تطورت بشكل يجعلها أكثر طواعية ومتطلبات التنوع الذى حدث للصور المتحركة من أحجام، فأصبحت الكاميرات تحمل ساقية دورة فى أماميتها بها أربع عدسات أو ثلاث، الأولى يكون بعدها البؤرى (normal عاديًا)، وهى أقرب شىء لعين الإنسان من ناحية أحجام الأشياء، ولكنها فى العموم ضيقة فى صورتها، والثانية عدسة منفرجة WiDE فى حدود، والثالثة عدسة حادة الزاوية ديقة فى بعدها البؤرى telephoto قليلاً وأخرى أكثر حدة (لمزيد من المعلومات عن العدسات أرجو الرجوع لمؤلفى تجربتى مع الصورة السينمائية، الجزء الثانى، الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما، العدد رقم ٤٥ لعام ٢٠٠٥) هذا جعل المصور والمخرج لهما حرية فى اختيار العدسة المناسبة التى تلائم حجم اللقطة، حيث إنه كما عرفنا أصبح المشهد الواحد يُصور من عدة زوايا وبعدة أحجام؛ لذا كان من الضرورى أن يتنوع البعد البؤرى للعدسات ليلائم ذلك المتجدد والمتغير فى الصور السينمائية مع الأخذ فى الحسبان ما يحدث فى خلفية اللقطة وأماميتها.

زد على ذلك أن تكنولوجيا صناعة العدسات ذاتها حدث بها طفرة كبيرة فى تقليل العيوب البصرية الكثيرة التى كانت متواجدة، ولقد كان للتصوير الفوتوغرافى الثابت دور فى هذا التطور التكنولوجى ومن أهم هذه المزايا التغلب على الانعكاسات الداخلية للضوء داخل العدسة واستعمال مواد خام فائقة الجودة فى صناعة العدسات، وكانت العدسات الألمانية بالذات ذات شهرة عالمية فى الجودة فى هذا الزمن وحتى الآن.

هذا بخلاف قوة الحدة فى الصورة التى أصبحت مقياساً لجودة العدسة، وتجعل فتحة العدسة أكثر اتساعاً لاستقبال الضوء أكثر... والحقيقة أن تطور صناعة العدسات ساهم بشكل كبير فى جودة الصورة على الشاشة الفضية والبعد البؤرى للعدسة هو المسئول عن نوعية عمل العدسة وما مدى أتساعها أو ضيقها وما يصاحب ذلك من مزايا وعيوب، مثل المبالغة فى المسافات أو ضغط المسافات أو انبعاج الخطوط الرأسية والأفقية أو زيادة نسبة عدم الحدة البصرية وخلافه.

*** الطبع المزدوج والثلاثى على اللقطة الواحدة:**

عرف الطبع المزدوج على الصورة الفوتوغرافية أو التعريض المزدوج من قبل ظهور السينماتوغراف كأحد الحيل المركبة على الصورة ويعنى طبع صورتين مختلفتين أو ثلاث على بعضهما البعض مثلاً، واستعمله الإنجليزى. ج.أ. سميث فى بعض أفلامه القصيرة مثل (تصوير الشبح) و(الإخوة الكورسيكيون) حوالى عام ١٩٠٠، وكان الفرنسى چورج ميليس هو من استعمله بجودة وبكثرة فى أفلامه التى تجاوزت الـ ١٠٠٠فيلم، هكذا تقول المراجع وبالطبع لا يزيد أغلب هذه الأفلام على دقائق.

كانت هذه الخدعة البسيطة لها وقع غريب على المشاهد فى تحويل الواقع المرئى إلى خيال أو أشياء فوق الطبيعية – ميتافيزيقية – ودائمًا الأشياء الغريبة عن الواقع التى من هذا النوع تشوق وتحفز المشاهدين لمشاهدتها بما فيها من غرائب؛ وربما هذا من الأشياء القليلة التى بهرت المشاهدين فى بدايات السينماتوجراف.

ولقد اهتمت السينما فى الشمال الأوروبى الدول الاسكندناڤية، بشكل كبير فى أفلامها بهذا النوع من الطبع المزدوج والطبع الثلاثى على الصورة الواحدة، ولذا اختارته فى مواضيع أفلامها لتبين علاقة الجدلية بين الإنسان والروحانيات وقد كانت منتشرة فى الأدب الاسكندنافى هذه النوعية الجدلية بين الإنسان والروحانيات والخيال، مما حتَّم أن تميل هذه السينماتوغراف بصورتها إلى الأحلام ومؤثرات خارقة وأرواح هائمة، وشاعرية الصور والأحداث غير الطبيعية، مما جعلها سينما ينتشر بها الطبع المزدوج وبالتالى تأثرت به أوروبا وبالذات السينما الألمانية فى هذه الفترة.

السينما فى شمال أوروبا جعلت من أفلام مثل (العربة الشبح) ١٩١٦ (تقريباً) إخراج سجو ستدوم مثالاً للشكل الجديد فى الطبع المزدوج على اللقطات، فإن هذه السينما تأثرت بشكل كبير بقصص الماضى وقصص الشعوذة المستوحاة مباشرة من الآداب المأساوية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبالخيال الجانح فى أحداث محاكم التفتيش وما كان يحدث بها من ظلم فادح، أو مشاهد مثل أطفال رضع مُلْقيَن فى آنية كبيرة يغلى فيها الماء، أو صدور ذابلة لنساء هرمات قُبض عليهن كعاهرات، أو شبان مرتبطين بشياطين، صور غريبة وجديدة على السينما فى وقتها، ولقد أحدث هذا الخيال الجامح رواجاً كبير لهذه السينما فى أوروبا وأمريكا ... وأصبحت هذه الأفلام تنافس فى توزيعها قُطبَى السينما وقتها هوليوود وبرلين، وكان الاعتماد كبيراً فى صنع هذه الأفلام بأسلوب الطبع المزدوج الذى يجعل الصور غير واضحة تماماً فوق بعضها ولكنها مريحة كذلك وتحمل شيئا من السحر البصرى. صور (٣٥، ٣٦، ٣٧).



(٣٥) أساليب لشكل الطبع المزدوج لصورتين معاً على الفيلم الواحد



صورة (٣٦)



(٣٧) شكل من أشكال صور الشعوزة والسحر فى سينما الشمال الأوروبى

*** الكاميرا الذاتية:**

مع انتشار الأفلام فى كافة أرجاء المعمورة، تعاظم دور المخرج لأنه الشخص الذى من خلاله يسرد ويرتب السيناريو المكتوب حسب تقطيعه للقطات ورؤيته، أى أننا كمشاهدين نستوعب القصة كما يحكيها لنا المخرج مسلسلة فى مشاهد ولقطات ... وهذه رؤية المخرج السردية المقدمة لنا.

لكن أحياناً يجعل المخرج جزءاً من الرؤية السردية ذاتياً للممثلين، أى أن الكاميرا تعبر عن حركة واتجاه الممثل من وجهة نظره دون أن نشاهده وفى هذه الحالة نطلق على هذه اللقطة (ذاتية).

ولقد بدأت هذا اللقطات الذاتية عندما أطلق السينمائى الروسى ديزيجا ڤيرتوف " Dziga Vertov نظريته السينما عين "Kino - Eye فى عشرينيات القرن العشرين، وكانت النظرية تعتمد على أن السينما الحقيقة هى ما تصورها عين الكاميرا أى العدسة من وجهة نظرها، أما الطريقة المسرحية فى عرض الممثلين فى لقطات معًا متوسطة وقريبة وخلافه فهى طريقة غير صادقة إذ يجب على الكاميرا أن تكلم الممثل ثم تنتقل إلى الحدث الذى يليه وأن ما تراه العدسة هى السينما الحقيقية ولها تسرد الأحداث، ولقد كان هذا الأسلوب يشبه أو متأثر كثيراً بالنهج التسجيلى، ولكن هذه

النظرية لم يُكتب لها الاستمرار فيما بعد إلا عندما استغل منها استعمال اللقطات الذاتية أو الرؤية الذاتية فى سرد أحداث الفيلم.

*** الخروج إلى الطبيعة:**

كان اتجاه الأخوين لوميير اتجاهًا تسجيليًا بالكامل بعد عروضهما الأولى، حيث بعثا بمصوريهما إلى أرجاء العالم ليسجلوا معالمه، وبفضل هذه الأفلام أصبح عندنا وثائق مرئية لكثير من معالم البندقية ومصر وفلسطين والهند والصين وأوروبا وأمريكا وخلافه. كان لهذا الاتجاه فى السينماتوغراف وخروجه إلى الواقع والطبيعة تأثير محدود على الأفلام التى بدأت تُصنع وقتها، إذ إن العمل داخل الأستوديوهات الأوَّلية كان أكثر إنتاجًا وتحكمًا فى هذه التسلية الجديدة، زد على ذلك أن الموضوعات الروائية كانت فى أغلبها كوميديا فارْس أو خارقة للواقع.

وربما يرجع الفضل لخروج السينماتوغراف إلى الطبيعة وخارج الاستوديوهات فى الأفلام الراوئية إلى السويد وباقى الدول الإسكندناڤيه، حيث حمل مخرجو ومنتجو ومصورو هذه البلاد كاميراتهم إلى خارج حدود ديكورات الاستوديوهات وفى أحضان الطبيعة المفتوحة بكل مناظرها الجميلة، ولما تمتاز به هذه البلاد من تنوع كبير فى طبيعتها بين الجبال والشواطئ والوديان والأخاديد. ولقد أعطى ذلك للصورة السينمائية، دراما فى مواقع تصوير حقيقية بالضرورة له أبعاد جغرافية وبعيداً عن الحجرات المغلقة، وربما أن العلاقة القوية بين الإنسان والطبيعة فى موروثات وآداب هذه الشعوب كانت عاملاً أساسيًا فى ظهور هذا الاتجاه الذى أفاد السينما، وقُلَّد بعد ذلك فى كثير من أفلام العالم. (صورة ٣٨) وهو ما يطلق عليه كمذهب وحدة الوجود



(٣٨) الخروج للطبيعة البكر فى أحد الأفلام السويدية الصامتة

*** صبغ المشاهد بألوان مختلفة:**

أصبح عند كثير من المنتجين أن الفيلم الأبيض والأسود الصامت ينقصه الألوان، وأن الجماهير ستعزف على مشاهدة هذه الأفلام بالأبيض والأسود عما قريب، وكان يحدث ذلك عندما تهبط مؤشرات الداخل المالى لبعض هذه الأفلام، وكان الفيلم السينمائى الملون ما زال بعيد المنال، وحقًّا إنه تم تلوين بعض مشاهد الأفلام باليد، لكن أمام رواج الصناعة والإقبال الجماهيرى وعدم إمكانية التلوين باليد لكثافة الإنتاج، استُخدمت ظاهرة التلوين بالصبغات الكيمائية ككل.

فكل مشهد مهم فى الفيلم يُصبّغ بلون أحادى، فى محاولة لتقريب الأحداث والدراما للألوان المتعارف عليها أنثروبولوجيًّا فى حياة الشعوب، فكانت مثلاً المشاهد التى تُصور فى الريف والصحارى والمناظر المفتوحة باللون الأصفر، ومشاهد الرعب والفزع باللون الأخضر، والحرائق والانفجارات باللون الأحمر، ومشاهد الحب والرومانسية باللون البرتقإلى الكهرمانى (العنبرى) الذى تطلق عليه لون السبيا، وكان فى بعض الأحيان فى المشهد الواحد يتغير اللون الصبغى من لون إلى آخر وهكذا حسب الموقف والتنوع الدرامى، وكانت هنا الألوان تستعمل بحالة انطباعية فى المقام الأول ولا تحمل أى مفاهيم غير متداولة.

ويؤكد المؤرخ الفرنسى (چورچ سادول) فى كتابه الموسوعى (تاريخ السينما فى العالم)، أن فيلم المخرج الأمريكى داڤيد جريفث (التعصب) كان مصبوغاً بالألوان بهذا النسق بين الأزرق والأحمر والأخضر والأصغر والسبيا، كما كانت مشاهد كاملة من فيلم (نابليون) الفرنسى للمخرج آبيل جانس مصبوغة هى الأخرى كما شاهدتها شخصياً فى النسخة التى عندى، ثم بدأت هذه التصرفات اللونية فى الأفول والاختفاء تدريجيًّا، وتقريباً بحلول عام ١٩٣٠ كانت الأفلام المصبوغة قليلة للغاية.

*** تغير سرعة الحدث والكوميديا المتدفقة:**

من المعروف أن مرور ١٦ صورة (كادرًا) فى الثانية الواحدة خلف عدسة كاميرا السينما على شباك التعريض ليستقبلها الفيلم، هو أساس الحركة الطبيعية التى تشاهدها للحياة والأشياء على الشاشة، بعد ذلك حيث إن آلة العرض السينمائى هى الأخرى تعرض بنفس السرعة أى ١٦ صورة فى الثانية – ولقد اختلف ذلك بعد دخول الصوت إلى شريط الفيلم وأصبحت ٢٤ صورة فى الثانية الواحدة – من هذا التصوير الميكانيكى والعرض تستشعر العين البشرية الحركة لاحتفاظ شبكية العين بالصورة عليها ١/٢٠ من الثانية ثم لترسلها إلى المخ عن طريق العصب البصرى وتستقبل صورة أخرى وهكذا، هناك اختلاف قليل بين كل صورة وأخرى ولهذا ترى العين الحركة التى هى فى حقيقتها مصورة

بالكاميرا ومعروضة بآلة العرض (البروچوكتور) صوراً متلاحقة ثابتة بين كل صورة وأخرى اختلاف طفيف.

وإذا قل عدد الصور المصورة بالكاميرا مثلاً إلى ٨ صور فى الثانية الواحدة، مع استمرار عرضها فى آلة العرض بسرعة ١٦ صورة فى الثانية الواحدة، فإنه سينتج عن ذلك أن الأشياء فى الحياة ستتحرك سريعًا وبشكل يبعث على الضحك، والعكس بالعكس إذا كان عدد الصور المصورة فى الثانية الواحدة أكثر من ١٦ صورة والعرض ثابت ١٦ صورة، فإن الحركة فى الحياة والأشياء ستكون بطيئة على الشاشة. ولقد أعطت الصور السينمائية الملتقطة بعدد أقل من الكادارت إلى السرعة السريعة ميزة مضحكة فى استعمالات الكوميديا الحركية البصرية للأفلام فى وقتها، كما أن السرعة البطيئة جعلت من تفصيل الحركة مجالاً للتأمل والشاعرية والضحك فى أحيان كثيرة كذلك، وهذا ساعد المخرج (ماك سينيت) ذلك المهاجر الأيرلندى الذى كان رائداً وله الفضل فى حركة الكاميرا المتدفقة والسريعة والملاحقة للكوميديا الحركية التى بدأت فى الانتشار مع مهرجى الضحك السينمائى، ولم يكن سينيت يهدف لأكثر من تحويل الكوميديا - الحركية ذات المواقف المتناقضة - إلى سلعة تجارية؛ ولكنه ربما بدون قصد بهذه الطريقة فى هذه الأفلام الضاحكة بشكل واسع قد طَوَّر وقدم فن ولغة السينما إضافة وإحساساً جديداً بالإيقاع الحركى والتدفق فى تركيب الصور المتلاحقة فى الفيلم، بل أتاح حرية جديدة فى حركة الكاميرا لمتابعة المهرجين المضحكين أينما وقعوا وحيثما تأخذهم مطارداتهم المجنونة (صور ٣٩، ٤٠).

ولقد عمل العبقرى (شارلى شابلن) لأول مرة مع (ماك سينيت) فى دور صغير، إلا أنه بعد ذلك أصبح وخلال عام واحد فقط أسطورة عالمية فى تاريخ السينما، وليس ببعيد فهمه الجيد لحركات الكاميرا السريعة والبطيئة فى انفجار الضحك المرئى.

*** المسح المعملى للصورة :**

من المعروف أنه عند الانتقال من نقطة لأخرى فى التسلسل الفيلمى يكون بالقطع cut أو الاختفاء التدريجى fade-Qut أو الظهور التدريجى fade-in؛ إلا أنه فى هذه الفترة زاد على ذلك الانتقال بالمسح wipeوهذه الطريقة معملية بحتة، أى تتم فى المعمل السينمائى وتجعل الصورة الجديدة تحل مكان الصورة المنتهية بعدة طرق، أما الصورة فتكون أتية أما من أحد أطراف الصورة (الكادر) أو منبثقة من منتصف الصورة وكأنها متفجرة، أو تحمل شكلاً جديداً حلزونياً أو غيره من الأشكال.



(٣٩) الكوميديا المتدفقة الحرجة



صورة (٤٠)

كذلك أمكن فى المعمل تقسيم الشاشة إلى عدة صور ممكن أن تكون تفسيرية أو لشخصين يتحدثان بالتليفون معًا، وكان ذلك نوعًا من التجديد المرئى (صورة ٤١).

*** نساء (جريفث) الجميلات – أو بداية النجم السينمائى:**

وأخيراً ظهر كنز كنوز هذه التسلية الجديدة، بنظام ابتكارى، حقًّا إنه كان له جذور فى إيطاليا والسويد وروسيا إلا أن الفضل يرجع إلى (دافيد جريفث) فى اختياره لفتاة جميلة صغيرة وأنثى بمعنى الكلمة لتكون بطلة حكايته السينمائية، ولا مانع من قليل من الإغراء والعرى المحمود وقتها، وهكذا ظهرت جميلات السينما مع جريفت مثل الأخوات جيش ومارى مارش وبلانش سويت وبيسى لَڤ ومارى بيكفورد – لاحظ الأسماء سويت/ لَڤ وبسرعة كبيرة سيطر على الصورة السينمائية الجزء الغرائزى للإنسان – الذكر – بالتحديد، وهم الفئة الأكثر حرية فى الانتقال لدور العرض، وأصبحت الفاتنات الساذجات البريئات الأنثيات المثيرات المغريات، هن فاكهة الأفلام فى المقام الأول، وبدأ نظام النجوم وانضم لهن رجال تصنع لهم الدعاية أساطير ومغامرات مثل رودلف نالنتينو ودوجلاس فيربانكس (الأب) وغيرهما.

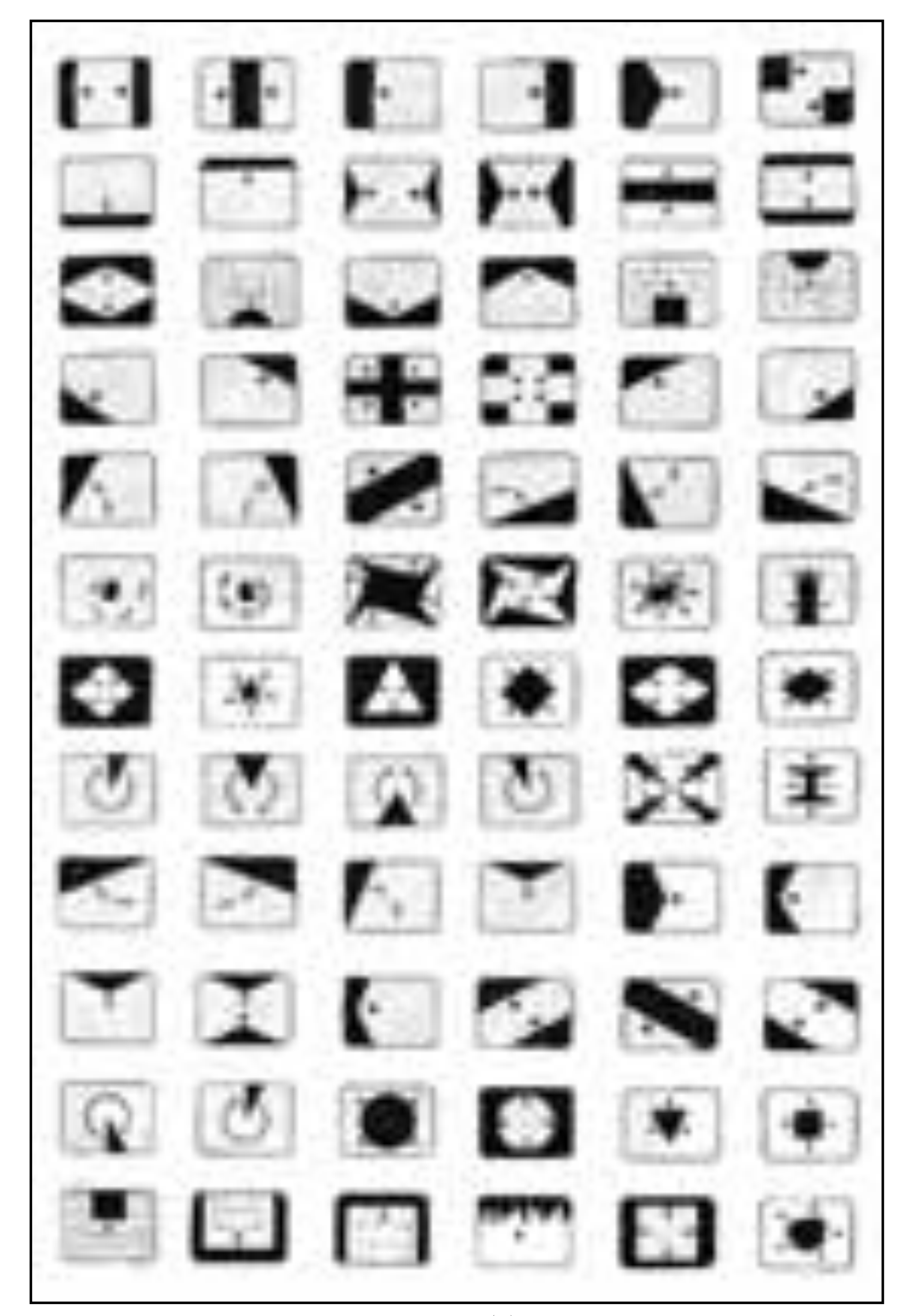
ومن هنا كان لزامًا على الصورة السينمائية أن تهتم بمقومات الجمال للنساء والرجال بشكل يجعلهم محبوبين مرغوبين(صور ٤٢، ٤٣).

*** الشاشة المتسعة والديكورات العملاقة والإنتاج الضخم:**

خلال تقريبًا الربع الأول من القرن العشرين، أصبحت شرنقة الصورة السينمائية تُظْهر رويداً.. رويداً ما بداخلها من ابتكارات لصنع لغة للصور المتحركة، وكما أوضحت أنهم رجال كانوا يكتشفون طريقهم إلى هذه اللغة بالتجريب وبالصواب والخطأ .. لم يكن هناك إلا هذا الطريق وتراث كبير من تاريخ الفنون البشرية الأخرى.

أسماء عديدة ومحاولات كثيرة فى بلدان مختلفة، ولكن جل اهتمامى فى هذا الكتاب بالصورة السينمائية .. وحقًّاإأنها ليست شيئًا منفصلاً عن العمل الفيلمى .. بل جزء أساسى لا يتجزأ منه، إلا أنى أحاول بقدر المستطاع أن ألم بخصوصية تطور الصورة السينمائية خلال هذه الحقبة.

وربما المحاولات العديدة التى قام بها وتوصل إليها المخرج الأمريكى جريفث من الإنقاذ فى آخر لحظة، والحدث المتوازى فى سرد الدراما، أو استخدام الاسترجاع للماضى (الفلاش باك)، والاهتمام كما أوضحت سابقًا بتنوع أخذ اللقطات للمشهد الواحد من زوايا عديدة وبأحجام مختلفة وليس لقطة واحدة



(٤١) الطرق المختلفة للمسح المعملى فى النقل بين اللقطات السينمائية



(٤٢) الممثلة (ليليان جيش) من جميلات الأناث لجريفث وبداية نظام الاعتماد على جماهرية النجم السينمائى



صورة (٤٣)

ستاتيكية ثابتة، وتحرك الكاميرا مع الحدث .. كل هذا جعل لهذا الرائد دورًا بارزًا فى تقدم اللغة السينمائية للصورة، زد على ذلك أنه فى عام ١٩١٦ أنتج وأخرج فيلمًا كبيرًا ذا تكاليف باهظة باسم (التعصب) بنى له ديكورات ضخمة لم تشهدها هوليوود من قبل. كانت فكرة الفيلم طَمُوحَةً، التعصب خلال أربعة عصور من التاريخ، بابل القديمة، ويهودا التوارتية، وفرنسا العصور الوسطى، وأمريكا الحديثة، فالحوادث الأربع التى يحكيها الفيلم موصولة بعضها ببعض بتعقيد شديد ولكن بسيطرة تامة فى الوقت نفسه، كما أن الذروة الدرامية المتوازنة تتجمع فى قمة للإثارة والانفعال لم يَرَ المشاهدون مثيلاً لها من قبل. وبالرغم من استعمال هذه الديكورات العملاقة والإنتاج الضخم وبالرغم من عدم نجاح الفيلم بشكل كبير، فإنه فتح للغة السينمائية الباب إلى هذا الأبهار والإمكانات التى لا حدود لها وسار على دربه بعد ذلك سينمائيون كثيرون (صور ٤٤، ٤٥).



(٤٤) ديكورات عملاقة ومناظر فيلم (التعصب) لدافيد جريفث



صورة (٤٥)

ومثال آخر أوروبى نموذج للإنتاج الضخم والابتكارات التكنيكية للمخرج الفرنسى أبيل جانس، ففى فيلمه (نابليون) إنتاج عام ١٩٢٧ أى أواخر سنوات السينما الصامتة، وفى ذروة التعبير بالصورة المتحركة السينمائية استخدم هذا المخرج كافة الأساليب المتعارف عليها تقنيًا حيث كان يفكر بالصورة، يدغدغ حواس جمهوره بالصورة، صور رائعة ومثيرة للانتباه بذاتها تنهمر كالسيول، صور تقطيعها سريع سرعة لا مثيل لها من قبل، لقطات كثيرة لا تستغرق سوى زمن كادر أو اثنين من شريط الفيلم لقطات تمزج مزجًا تركيبيًا فوق بعضها ولقطات تتضاعف. كان أبيل چانس ثوريًا بالصورة السينمائية بالفعل ومتجاوزًا إلى حد أن بعض ابتكاراته لم يتم استيعابها فى تنفيذ الأفلام سوى فى وقتنا الحاضر فقط، لقد أضفى على الكاميرا حرية وقدره على الحركة لم تكن نعرفها من قبل، حيث استخدام عشرات الكاميرات، بعضها فى مجموعات مترابطة، فى وقت واحد، ووضع الكاميرات على حوامل ذاتية الحركة – طريقة ڤيرتوف وعلى شاريوهات متحركة، ومنصات عالية متحركة، وعلى روافع (كرين) وتجهيزات خاصة وسلالم، كما ثبتت كاميرات على

ظهور الخيل وعلى عربات الجنود، وفى صفوف الجنود أو لسوف يمر أكثر من ربع قرن قبل أن تُستخدم الكاميرا مرة أخرى بمثل هذه الحرية، ولعل هذا يفسر احتفاء وحب فنانى (الموجة الجديدة) الفرنسية بإعادة اكتشاف فيلم (نابليون) حين أُعيد عرضه وإحياؤه فى باريس فى نهاية الخمسينيات من القرن الماضى.

كانت رغبة أبيل چانس جامحة فى توسيع نطاق الخبرة البصرية السينمائية فى سابقة قادته إلى نظام الرؤية المتعددة، حيث يتم عرض ثلاث صور جنبًا إلى جنب على شاشة بانورامية عملاقة، أحيانًا تكون الصور على دلالتها الفكرية وأحيانًا تتصل ببعضها لتشكل بانوراما واحدة شاسعة أو كان ذلك باكورة التفكير بالشاشة المتسعة التى ستظهر بعد ذلك بحوالى عقدين من الزمن (صورة ٤٦).



(٤٦) الشاشة الباعية المتسعة فى فيلم (نابليون) لأبل جانس

*** الإضاءة الغامرة للتعريض الجيد وبدايات فنية بسيطة:**

أغلب أفلام هذه المرحلة، كانت الإضاءة الغامرة للمكان هى الأمثل فى أعطاء تعريض جيد وصحيح للصورة، فالهدف ملء الضوء لتفاصيل الصورة السينمائية، خاصة أن الأفلام كانت غير محسنة وبطئة الحساسية، كان الضوء النهارى هو الأساس، ثم بدأ دخول الضوء الصناعى بمصابيح أقطاب الكربون والتنجستون بعد ذلك وما انتقال صناعة السينما من نيويورك إلى الغرب الأمريكى فى ضاحية لوس أنجلس هوليوود ألا لوجود ضوء النهار المشمس طوال العام بجودة فى المقام الأول (صور ٤٧، ٤٨).



(٤٧) إضاءة غامرة داخلية وحركة كاميرا حرة فى فيلم أمريكى صامت



(٤٨) إضاءة غامرة فى فيلم فرنسى

٣- مراكز مهمة للإنتاج ... ومدينة للسينما:

أصبحت طاقة الفيلم الصامت الفاعلة الدرامية هى وليدة مجموعة المبتكرين والمكتشفين فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من البلاد، وكان الربع الأول من القرن العشرين قد شاهد انتشاراً لأفلام من الغرب الأوروبى لإنجلترا وفرنسا ودول الشمال الأوروبى الإسكندناڤية، والجنوب الإيطإلى والشرق الأوروبى وبالذات فى روسيا بعد الثورة البلشڤية، أما الوسط الأوروبى المتمثل فى ألمانيا والنمسا قلب أوروبا فقد كانت أفلامهم الصامتة قد وجدت طريقاً للعرض فى كافة أنحاء أوروبا وأمريكا.

اهتمت الأفلام الإسكندناڤية وبالذات السويدية والدانمركية وكما أوضحت من قبل بموضوعات مرتبطة بالخيال والظواهر الخارقة والإنسان والطبيعة، أما الأفلام الدانمركية فكانت جريئة جداً فى طَرْق موضوعات مرتبطة بالدعارة ومعالجة الإجهاض وكان هذا غريباً بشكل كبير على هذه التسلية الوليدة؛ بل إنها من ابتدعت سلعة المرأة كنجمة مرغوبة وأنثى فاتنة قبل الولايات المتحدة وفى نطاق الشمال الأوروبى، وكانت الرقيقة ذات الملامح والجسد الأنثوى (أستانيلسن) المعبرة بعينيها الواسعتين هى النموذج الجميل الذى قدم للجماهير كأنثى سوبر يحلم بها كل رجل.

وكان من الطبيعى أن تؤدى جماهيريتها إلى زيادة فى الطلب على الفيلم الدانمركى خلال سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وكان يطلق عليها فى الدعاية (ملكة فنانى السينما ومعبودة الجماهير).

أما فى الغرب الأوروبى وبالذات فى فرنسا، فكان چورچ ميلييس ما زال فى طريقه وعمله للأفلام وظهرت شركة (دوبريه) لتصنيع المعدات وشركات أخرى للإنتاج. وظهر اسم مهم لمخرج فى شركة جومون وهو (لويس فوياد)، الذى امتازت أفلامه بالموضوعات المستقاة من الحياة الواقعية والتى يمكن تصويرها بالمواقع الحقيقية خارج الأستوديوهات التى بدأت تظهر بشكل أوَّلى، وهذا جعل من أفلام (فوياد) أهمية خاصة لتسجيل الحياة المعاصرة أيامها وتصويرها حية، كما أدى إلى نجاح سلسلة أفلامه والمأخوذة من قصص شعبية مثل (فانتوماس) ١٩١٣، و(مصاصو الدماء) ١٩١٥ وغيرهم، وأصبحت هذه الأفلام الناجحة جماهيريًّا بسبب إقبال الجماهير على مشاهدتها نموذجًا يُقتدى به لهذه التسلية الجديدة؛ لما امتازت به من قدرة على خلق الغموض والإثارة الدرامية فى الحياة اليومية أو من قصص جامحة فى غرابتها وتطرفها وأبطالها، أخياراً أو أشراراً لا يقهرون، أو نزعات ملائكية أو شيطانية مثل الحواديت الخرافية.

كما أن الصورة السينمائية عند (لويس فوياد) مليئة بالتفاصيل الدالة بدقة وإيجاز ومساعدة للأحداث، كان يعرف وكيف يوظف جيداً أبعاد المنظور والتكوين للأحداث من خلال إطار الصورة، ويعرف كيف ينشئ الحركة المؤثرة للكاميرا والشخصيات أو متى يخفى الشىء من الصورة ليصنع التشويق للجمهور.

أما فى الجنوب الأوروبى فكانت إيطاليا جم اهتمامها عرض قصص التاريخ الرومانى القديم وامتازت بذلك وقلدها الشرق الأوروبى؛ وخاصة روسيا وامتازت هذه الأفلام بالمجاميع والديكورات الضخمة والأحداث العظيمة التاريخية التى تمجد عظمة الإمبراطورية الرومانية.

وكانت الولايات المتحدة قد احتضنت هذه التسلية الجديدة ووجدت أن أجواء نيويورك المناخية غير ملائمة لصناعة الأفلام التى أصبحت مستمرة الإنتاج، فانتقلت صناعة الخيال إلى ولاية فلوريدا الغربية المشمسة المليئة بالمناظر الطبيعية، وأنشئ بها حوالى ١٩٠٥ ضواحٍ ملحقة بمدينة لوس أنجيليس فى منطقة مليئة بأشجار الموالح تسمى هووليوود، أماكن للتصوير أطلق عليها أستوديوهات ولكن هى أستوديوهات أوَّلية بشكل كامل.

كان المكان ولأول مرة فى تاريخ هذه الصناعة الوليدة مناسباً لعدة أسباب، هى:

* جو صحو مشمس فى جميع أيام العام وذو درجة حرارة متوسطة جيدة (مناخ بحر أبيض متوسط جغرافيًّا) – بين خطَّى عرض ٣٠° إلى ٤٠° غرب القارات.

* مناظر طبيعية قريبة من شواطئ البحر وجزر وجبال وغابات وصحارى ومدينة هى لوس أنجيليس إلى مزارع للموالح والفاكهة.

* عمالة رخيصة مهاجرة أصلاً من المكسيك والشرق الأسيوى (من الصين واليابان)، ولقد كانت ولاية كاليفورنيا أصلاً ولاية مكسيكية قبل أن تأخذها الولايات المتحدة بالحرب.

* استثمارات مالية فتحت أبوابها فى بنوك ذات رأس مال قوى - جزء منها يهودى مؤثر كما تم شرح ذلك فى مجموعة من الكتب والوثائق وكما ظهر بشكل واضح بعد ذلك فى تسخير هذه الصناعة لخدمة أهداف الصهيونية العنصرية بشكل مفضوح تماماً ولكن بذكاء نحسدهم عليه.

وعمل الجميع بهمة فى هذا المكان الذى أصبح نواة لصناعة السينما والتى احتضنتها حكومات الولايات المتحدة الأمريكية كفن جديد يمثلها هى الأخرى كدولة جديدة فتية، فأوروبا تملك جزءًا كبيرًا من فنون البشرية راسخاً فيها، فلماذا لا تكون أمريكا المبهرة والحاضنة والناشرة لهذه السينماتوجراف، وخاصة أن عندهم المبتكرين والمكتشفين والمال والإمكانات والهدف ..... زد على ذلك أن أوروبا دخلت فى حرب ضروس- الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) ... وقد دمرت صناعة الأفلام بها وهاجر الكثيرون من صنا ع ونجوم هذه الصناعة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وكان ذلك فتحاً وميزة تضاف إلى الميزات السابقة، وفى هذه البيئة الصالحة للسينما وقد نما وبسرعة الآتى:

* أفلام أكثر إتقانًا بالسينمائيين الأمريكان والوافدين من أوروبا، ولا ننسَ أن الأوروبى أكثر فهمًا وثقافة بصرية عريقة أفاد كثيرًا هذه الصناعة.

* التطلع والعمل على جمال الأنثى الذى هو بدعة ابتكرتها الدانمرك ونشرتها واحتضنتها أمريكا بما يُسمى بنظام النجوم، الأناث والرجال كذلك.

* تاريخ العالم كتاب مفتوح لهذه السينماتوجراف وقصصها بما يلائم الفكر والعقل المسيطر على الصناعة واليهود بالذات وتصنع أفلاماً منه لما تريده.

* المناظر الجميلة للطبيعة والبيئة والنموذج الأمريكى فى الحياة كنموذج مثالى لحياة البشر.

* الرجل الأبيض والمرأة البيضاء أسياد ومتفوقون دائماً وغير ذلك من بشر يصبحون درجات أدنى فى الحياة.

* الأفلام الكوميدية المسلية لها مضحكون جدد وشعبية طاغية والتالى إيرادات مالية كبيرة.

* تكثيف الدعاية والدعم للنجوم بشكل أسطورى.

وما لبثت أن أصبحت هذه الضاحية هوليوود مركزاً لهذه السينماتوجراف، ومكانًا يُصور فيه عشرات الأفلام بين الكوميدى والدرامى والمغامرات والتاريخية .. وكان نجوم السينما هم أول المستثمرين لهذه الاستوديوهات الأولية ... وانطلق من هوليوود صناعة عملاقة وفن موجه ... فى أغلبه ... ورفيع المستوى فى جزء آخر منه (صور من ٤٩ إلى ٥٥).



(٤٩) خريطة لضاحية البرتقال هوليوود بالقرب من مدينة لوس أنجلوس فى الغرب الأمريكى المطل على المحيط الهادى.



(٥٠) الممثلة (أنا هاردينج) فى مزارع الموالح فى ضاحية هوليوود



(٥١) فجر هوليوود والبدء فى تعميرها كمكان لصناعة الخيال



(٥٢) استوديو أولى فى هوليوود



(٥٣) استوديو أولى آخر فى هوليوود



(٥٤) أستوديو النجمان الزوجان بيكفورد وفيربانكس فى هوليوود



(٥٥) الحياه الرغده والشهرة والثراءة حلم الإناث فى هيوليوود

٤- مشكلة الوجوه البيضاء والعيون الكحيلة :

فى النظرية الفوتوغرافية من المعروف أن أملاح الفضة الموجودة فى عجينة – الطبقة الحساسة – الفيلم الخام هى المسئولة عن تكوين تلك البقع السوداء، هذه الأملاح هى عبارة عن كلوريد وأيوديد وبروميد الفضة التى يطلق عليها كمجموعة واحدة (هاليدات الفضة)، تتأثر بقوة الضوء الساقط عليها فى شريط الفيلم ويكون حجم الحبيبة السوداء للفضة مسئولاً عن الحساسية، فكلما كبر حجم الحبيبات كانت حساسية الفيلم للضوء سريعة والاستجابة مباشرة، بينما إذا كانت الحبيبات أصغر أصبح الفيلم بطىء التأثر بالضوء .. ويكون الفيلم أكثر جودة من ناحية التحبب والحدة والوضوح للصورة، هذا من ناحية حساسية الأفلام الخام السينمائية فى العموم، وبالطبع كانت صناعة هذه الخامات الفوتوغرافية فى البدايات من وقت المخترع الإنجليزى (فوكس تالبوت عام ١٨٣٩) بطيئة جداً فى حساسيتها والتقدم فى هذه النقطة بالذات أخذ وقتًا كبيرًا؛ ولكن هناك مشكلة أخرى أكثر تعقيداً لحساسية الأفلام الخام السينمائية للألوان الطيفية أو لأن السينما وتطورها جزء لا يتجزأ من التقدم الفوتوغرافى فكانت الأفلام الخام الأولية بالأبيض والأسود لا تستشعر إلا بعضًا من ألوان الطيف.

وللتذكير أن ألوان الطيف فى الطبيعة التى هى كذلك ألوان قوس قُزَح، هى: الأحمر ثم البرتقالى ثم الأصفر ثم الأخضر ثم الأزرق ثم النيلى (البنى المزرق) ثم الماچينتا

(MAGENTA البنفسجى تجاوزًا) ولكن اسمه العلمى ماچينتا، كما أن هناك ألوانًا غير مرئية خارج هذه الحُزْمة التى يراها الإنسان بسهولة، أما ما لا يراها فهى الأشعة فوق البنفسجية والأشعة تحت الحمراء، ولقد قام بهذا التحليل العلمى فى الماضى العالم الإنجليزى إسحاق نيوتن عام ١٦٦٦، عندما حلل ضوء النهار الطبيعى أى شعاع الشمس من خلال منشور زجاجى.

ولقد أثبت كذلك أنه يمكن أن تجمع هذه الألوان السبعة بنسب طيفية لألوانها لتحويلها إلى الضوء النهارى مرة أخرى، والضوء يسير فى موجات اهتزازية تختلف طول هذه الموجات باختلاف ألوانه، ونحن نرى الألوان فى الطبيعية والحياة حين يسقط ضوء النهار على الأشياء والأجسام وكل شىء فتمتص جميع الألوان إلا لونها تعكسه، وكمثال فإن البيضة البيضاء تعكس جميع الألوان الساقطة عليها، ولهذا فهى بيضاء، والتفاحة الحمراء تمتص جميع الأشعة اللونية الساقطة عليها ما عدا الأشعة الحمراء فنردها معكوسة لنشاهدها حمراء وهكذا وكلامى هنا عن الضوء وتحليله الطيفى إلى الألوان السبعة المعروفة كأشعة ضوئية، وهذا يختلف كليًا عند الكلام فى الألوان الصبغيه أو الكيميائية أو المجهزة للطباعة وتكويناتها فى الصناعات المختلفة والرسم الزيتى والمائى وخلافه.

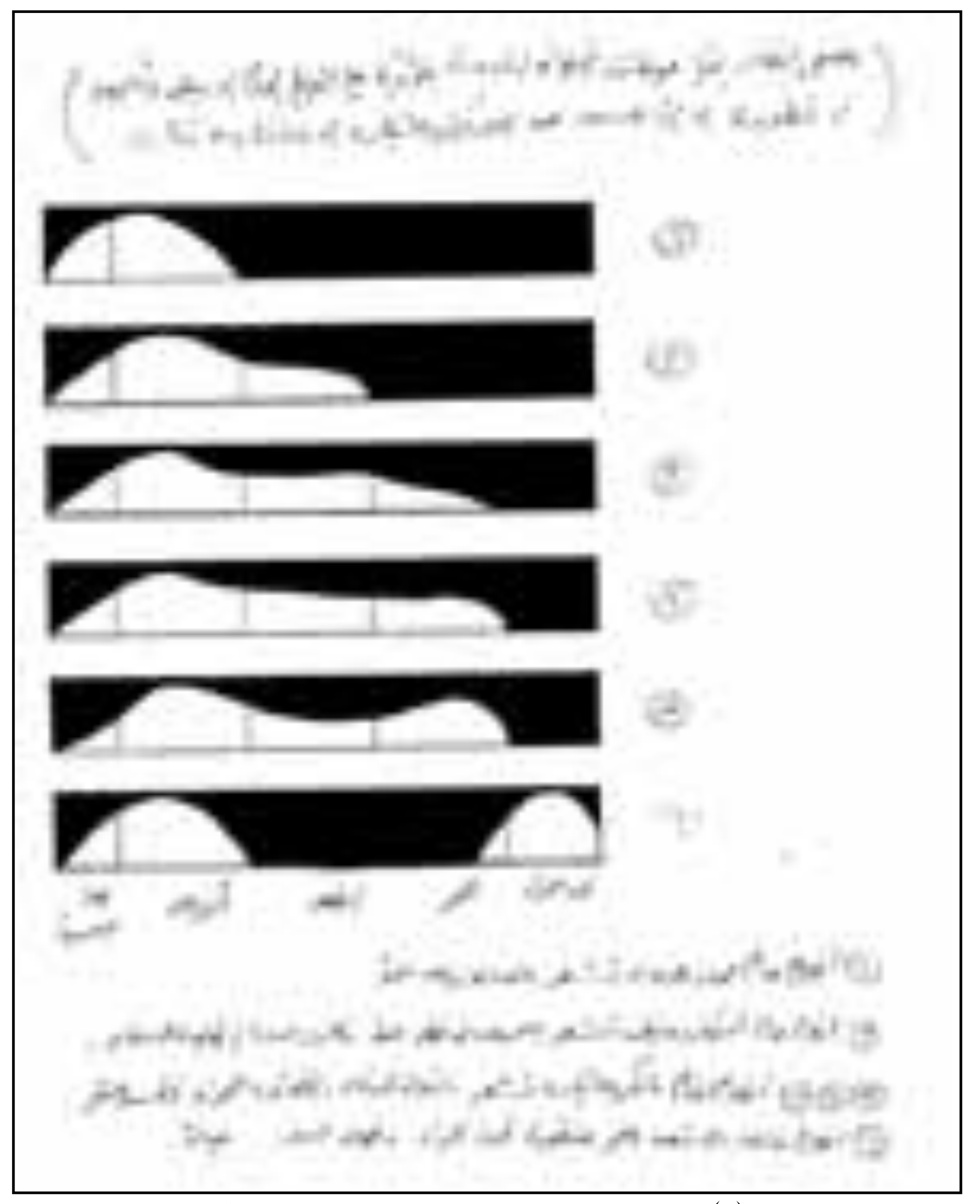
وكانت الأفلام الخام الفوتوغرافية الأولية فى مجملها تستشعر اللون الأزرق فقط من ألوان الطيف وهو لون قوى، ويُطلق على هذا النوع من الأفلام العادية أو الأفلام ذات الحساسية للون الأزرق Blue sensitive أو يطلق عليها الأفلام العمياء للألوان، وهى أفلام لم يدخل عليها أى معالجة كيميائية لإكسابها أى حساسية لونية طيفية أى تترك هاليدات الفضة كما هى، فكانت تتأثر بشكل كامل بالأزرق – وكذلك اللون فوق البنفسجى غير المنظورة للعين البشرية ولكنه موجود.

واستمر هذا لفترة زمنية حتى تم اكتشاف تأثير مادة الـ Erthyrosin كصبغة كيميائية مضافة إلى ملح بروميد الفضة وهى أحد أملاح الفضة فى الهاليدات، وينتج عن ذلك اكتساب الأفلام الخام حساسية طيفية إضافية بجانب الزرقاء وهى الخضراء و أطلق على هذا النوع من الأفلام الأورثوكروماتيك ORTHOCHROMATIC، ولكنها لا تستشعر اللون الأحمر تمامًا (صورة ٥٦).

واستمر هذه النوع من الأفلام الخام فى السينما لفترة من الزمن تقريبًا عقدين فى بداية الاختراع ؛ ولهذا كانت مشاكل التصوير كثيرة وتمت محاولات فى هذه المرحلة للتغلب على ذلك العيب.

كان أهم المشاكل فى لون الوجه البشرى المحمر الذى يصبح داكنَ غامقًا عن حقيقته، حيث إن للجنس الأبيض بشرة وجوههم يغلب عليها هذه الحمره؛ وبهذا لن يستشعر الفيلم الخام الأورثوكروماتيك الفاقد للون الأحمر هذا اللون فى الوجوه ولن يتأثر به ... وسيكون السالب (النيجاتيف) فى هذه الحالة وكأن لا وجود لهذا اللون تماماً، وسيكون شفافًا وبدون تأثير – وفى حالة الطبع منه على فيلم موجب (بوزتيف) سينفذ ضوء كثير من هذه المنطقة الشفافة أى ستكون الوجوه دكناء غامقة وهذا مخالف للحقيقة، ولذا تطلَّب تدخل المكياچ بشكل كامل فى دهن الوجوه باللون الأبيض الصريح الفاتح، وهذا ما سيكون ملحوظاً فى كل أفلام هذه المرحلة البيضاء.

وتطلب ذلك عمل نوع من المكياچ يظلل بالسواد فيه فوق وأسفل العينين ويرسم الفم بالأسود ... وكان من يدخل مكان تصوير فى هذا الزمن سيلاحظ هذه التشكيلة من اللونين الأسود والأبيض وكأن المكان يسوده الحزن، واستمر هذا حتى ظهور تطور أحسن فى تصنيع الأفلام الخام ونوعية المكسبات الكيميائية مع الهاليدات، واختفت هذه الوجوه البيضاء عندما أصبح الفيلم (پان أكروماتيك) Panchromatic الذى يستشعر كل ألوان الطيف الضوئى، وتم الاستغناء تمامًا عن دَهْن الوجوه باللون الأبيض وأصبحت الصورة بها وجوه طبيعية زادت من واقعيتها (صورة ٥٧، ٥٨، ٥٩).



(٥٦) رسم إيضاحى يمثل موجات ألوان الطيف الذى يستشعرها الفيلم الأبيض وأسود فى تطورة



(٥٧) ثلاث لقطات لشارلى شابلن فى أحد أفلامه والمكياج الأبيض والعيون الكحيلة.



(٥٨) جريتا جاربو جميلة جميلات السينما الصامتة فى أحد أفلامها ذات المكياج الأبيض.



(٥٩) الوجوه البيضاء فى أحد الأفلام الأمريكية

٥- الأسود والأبيض الچرمانى ... التعبيرية الألمانية :

ألمانيا هى أحد البلاد التى ظهرت فيها صناعة السينما على يد الأخوين (ماكس وأيميل سكلادانوڤسكى) عام ١٨٩٥.

وقبل الحرب العالمية الأولى كانت أفلامها محلية للوسط الأوروبى ذى الثقافة المتقاربة الچرمانية ولم تخرج عن قصص بوليسية أو مضحكة، إلا أن أتجاهًا حرًّا أباحيًّا نشط بها مع هذه الأفلام الوليدة، لدرجة أن الممثلة الدانمركية (أستا نيلسن) وزوجها المخرج أربان جاد قد انتقلا إلى برلين عام ١٩١١ وعملا بها (صورة ٦٠)، ولم تكن صفوة المجتمع الأرستقراطى الألمانى تشعر أن السينما فن، فكان يُنظر لها على أنها شىء ما جديد تتجنبه النخبة الاجتماعية الراقية والمثقفة لزمن أطول من باقى البلدان الأوروبية الذى حدث فيها نفس الشىء تقريبًا، حتى وقفت السينما على أقدامها بعد ذلك، وربما أهم فيلم ألمانى لفت الانتباه قبل الحرب العالمية الأولى للمخرج بول ويجز (طالب من براغ) عام ١٩١٢ الذى يصور قصة تناسخ أرواح معالج بأسلوب بصرى سابق لأوانه إلى حد ما، مبشرًا بما سيكشف عنه صناع الأفلام الألمان فى العشرينيات من ميل إلى موضوعات الموت والفزع والخوارق والسحر والشعوذة.



(٦٠) الممثلة (أستانيلسن) الدنماركية التى أسست لنظام الجنس والموضوعات الإباحية فى سينما الشمال الأوربى ثم ألمانيا من بعد

وبالرغم من أن صناعة السينما فى ألمانيا كانت تهتم بشكل كبير بتصنيع المعدات للسينما والعدسات التى أصبح لها شهرة وجودة كبيرة فى العالم، فإن الأفلام ذاتها لم تصل إلى جماهيرية الأفلام المستوردة من فرنسا والولايات المتحدة وإيطاليا.

وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى والانكسار الألمانى والإحساس بالظلم من الأوروبيين بعد معاهدة فرساى، جعل الألمان لا يقبلون أن تصبح بلادهم خارج نطاق الدول المنتصرة، وخاصة أنها تملك عزيمة صلبة فى الصمود وإحساسًا كبيرًا بتفوق جنسها. كانت الصناعات فى ألمانيا فى ركود وبالذات الصناعات الثقيلة التى هى متفوقة فيها أصلاً، وأصبحت سوق الأفلام مفتوحة على مصراعيها لاستيراد الإنتاج الغربى الأمريكى والأوروبى وخاصة بعدما أصبحت هوليوود كعبة لهذه ونموذجًا يُحتذى به ومشروعًا كبيرًا لرجال الأعمال العمالقة والبنوك فى نيويورك.

لذا كان مشروع تمويل صناعة الأفلام فى ألمانيا واجبًا وطنيًا، وأدركت القيادات السياسية فى البلاد فى ذلك الوقت قيمة السينما كفن يشكل وجدان الألمان، وكذلك كصناعة مربحة والنموذج الأمريكى أمامها شاخصًا ظاهرًا بكل وضوح، فما كان من الچنرال (لورندروف) قائد أركان الجيوش الألمانية فى الحرب وكان وزيرًا للحربية، إلا الإيعاز لرئيس البلاد المستشار (هندنبرج) بالعمل لتأسيس شركة كبيرة تضم رجال البنوك والصناعات الكيميائية والكهرباء والحربية، وبرأس مال ضخم وتكنولوچيا متقنة لكل ما يخدم صناعة سينما حديثة تضاهى ما هو موجود فى باقى الدول الأوروبية، وبالفعل فى

يوليو ١٩١٧ وقبل أن تنتهى الحرب تأسست شركة أوفا A .F.U وهى تعنى اختصاراً لـ Universum film aktien gesellschoft.

وبعد نهاية الحرب أدار الشركةَ (البنكُ الألمانىّ)، وأصبح هناك رغبة مُلحَّة فى جعل السينما الألمانية قادرة على الحياة تجاريًا وعلى تجميل صورة البلاد.

وأصبحت الشركة تنتج الأفلام ذات الميزانيات الضخمة، وأنشأت الاستوديوهات وكان مصنع الأفلام الخام (Agfa أجفا) متواجداً بالفعل من قبل، وصنع فى ألمانيا كافة أدوات الصناعة التى تخدم السينما من كاميرات إلى أدوات المصادر الضوئية والحركة والمعامل، وشهدت البلاد نهضة فعلية لهذه الصناعة والفن (صورة ٦١، ٦٢).

وساعد على ذلك أن ألمانيا كان يسودها تيار ثقافى بعد هزيمتها فى الحرب العالمية الأولى، مما شحذ عزيمة مجموعة من الفنانين الوطنيين إلى إعلان ما يُسمى (نداء برلين) إلى كل الفنانين فى كل المهن فى الوسط الأوروبى - المنتمى إلى ألمانيا - للعمل فى صناعة الأفلام الألمانية.

وفى عام ١٩١٩ تحقق للسينما الألمانية أكبر انتصاراتها فى فيلم (كابينة دكتور كاليجارى) الذى قام بإعداد السيناريو له اثنان من الكُتَّاب، التشيكى (هانز يانوڤيتش)، والنمساوى (كارل ماير)، وكان مرشحًا لإخراجه (فرتز لانج) ولكنه اعتذر فأخرجه (روبرت واين)، وربما القيمة التشكيلية للصورة فى الفيلم هى سر الحماس النقدى الكبير الذى أوجد له مكانًا فى تاريخ السينما، حيث قام بتصويره ويلى هامر وثلاثة تشكيلين فى ديكوراته هم: هيرمان وارم، والتر روريج، والتررينمان، وثلاثتهم ينتمون إلى جماعة درستورم DERSTURM الفنية التعبيرية التى تشكلت فى ميونخ فى عام ١٩١٠ تقريبًا، باعتبارها رد فعل طبيعيًا ضد اتجاهات التأثريين والطبيعيين الفنية وفى كافة الفنون من موسيقى ومعمار ورسم وأدب ونحت أوعقب الحرب والأيام غير المستقرة التى تلت الاندحار اجتاحت هذه النزعة التعبيرية الشارع البرلينى فى كل شىء الإعلانات والمسرح وزخارف المقاهى والحوانيت، مع النزعة الفوضوية الدادية، بينما كانت النزعة التكعيبية تجد لها طريقًا فى باريس فى نفس الوقت ... ولقد صرح هرمان وارم يومئذ بقوله: (يجب أن تكون الأفلام رسومات وقد بعثت فيها الحياة).

والفيلم يحكى عن شخصية الدكتور كاليجارى، طبيب شرير مجنون، جمع بين يديه قوى سحرية خارقة للطبيعة من مخلفات العصور الوسطى، يعجز البشر بمن فيهم سلطات الأمن من مواجهتها ومقاومتها، ويجد هذا الدكتور متعة جارفة فى القتل لمجرد القتل ...



(٦١) أستوديوهات (UFA أوفا) الألمانية



(٦٢) أستوديوهات (UFA أوفا) الألمانية

وفى آخر الفيلم يتضح أنه ليس إلا مدير عيادة للأمراض النفسية والعصبية والعقلية، وأنه يسيطر بقوته على أحد النزلاء، ويسخِّره لأفعاله الشريرة.

كل شىء فى الفيلم خاضع فى بنائه للنظر إلى العالم الغريب للإنسان فى فلكه المشوه، ويبدو فى الشكل الظاهر على الشاشة الانسجام بين ما هو مرسوم فى الديكورات وما يرتديه الممثلون من ملابس غريبة ويستعملون طلاء مفرطاً للوجوه، ويقفون بدون حراك فى أوضاع ذات أشكال مشوهة حادة الزوايا مثل التى صنعها الديكور، كما استخدموا جميعهم أسلوب التعبير الخارجى عن عالمهم الداخلى؛ إضاءة حادة تجمع بين الظلمة والضوء المتسلل لها، سطح مائل على حافة المنازل ذات المداخن الطويلة، والرجل السائر فى نومه ومسلوب الإرادة، أو ذاك الشخص ذو الرداء حالك السواد ... الهزيل الذى يقف فى وسط بقعة بيضاء. إن المبالغة البصرية والشكلية فى الفيلم لم تعرف لها السينما خلفًا أو تابعًا على الإطلاق، فإن أهمية الفيلم الفائقة تكمن فى صورته وعن كيفية إيضاح أن التعبيرية بقدر محدود هى الوسيلة الطبيعية للسينما، بمعنى مهم وهو كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية ... وهذا أساس الدراما السينمائية الجيدة (الصورة من ٦٣ إلى ٦٨).

مالت التعبيرية مع المزاج الألمانى، على ما يبدو وإلى موضوعات الرعب والفانتازيا، وكان كاليجارى قد أشعل الشرارة، فأكمل مخرجون آخرون الطريق مثل فريتز لانج فى تحفته (متروبوليس) الذى صور مدينة ناطحات السحاب فى القرن الحادى والعشرين حيث يعيش جنس من السادة والعبيد، يتصالحون فى خاتمة غير مقنعة – وجدت أخيراً نسخة وحيدة من الفيلم فى البرازيل – والمزاعم الفلسفية للفيلم أقل تأثيراً على الجملة من إنجازاته الفنية، وهكذا انتقلت عدوى هذا الأسلوب السينمائى الفريد إلى كل أفلام العالم.

مما قراءته فى الكتب أنه أثناء إخراج الفيلم فى ألمانيا كان الأستوديو لا يحصل إلا على قدر محدد من التيار الكهربائى؛ وكذا تقرر الحصول على المؤثرات الضوئية برسم الأضواء والظلال على الديكورات، ألا أن هذه المقولة غير مؤكدة لأن الاتجاه التعبيرى فى الفن كان موجوداً فى ألمانيا بقوة ونشأ من محاولات الفنانين فى التعبير عن المعنى الذى يكمن وراء الواقع، ولقد كان موجوداً فى المسرح والأدب والرسم وكافة الاتجاهات الفنية، وأصبح لهذا الأسلوب فى السينما اتجاهات حتى الآن.

أضف إلى ذلك المدرسة الفريدة التى ابتُدعت داخل أستوديوهات UFA لاستعمال الضوء المشعوذ أو الضوء الساحر المقصود للساحرات Sorcerers of light



(٦٣) صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم



صورة (٦٤)


صورة (٦٥)


صورة (٦٦)



صورة (٦٧)



صورة (٦٨)

الذى انتشر بعد ذلك فى كل السينما العالمية، ويرجع الفضل لاثنين من المصورين الألمان هما فريتز أرنو واجنر (١٨٨٩ – ١٩٥٠) FRITZ ARNO WAGNER وكارل فروند (١٨٩٠–١٩٦٩) KARL FREUND أو هذه التسمية مجازيًا لشكل للضوء العالى التباين بين مناطق الإضاءة العالية ومناطق الظلال المعتمة HIGHLIGHT FRAMED WITH SHADOUS فى تكوين مدمج فى الكادر الواحد، واستعمال المزج بين الكادرات بطريقة فنية يصنع شكلاً من الإضاءة تشحذ لُبَّ المشاهدين وتنبه الإحساس والعين إلى غرابة الحدث أو أهميته أو قوته، ولقد ساعد هذا الأسلوب فى الضوء، ابتكار آخر ألمانى كذلك من أحد أهم مصممى الخدع والماكينات فى الأستوديو وهو إيوجين شوفتان (١٨٩٣ – ١٩٧٧) Eugen schiifftan، وعرفت هذه الخدع بعد ذلك بطريقة شوفتان، ومن ميزتها أنها غير مكلفة تمامًا وتقوم على استعمال الأبعاد والمسافات لتكبير الأشياء أو تصغيرها بجانب المرايا والزجاج البصرى الذى يعكس من جهة واحدة، ولمزيد من المعلومات الرجاء الرجوع إلى مؤلفَّ (الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى، الجزء الأول المنشور عام ٢٠٠٢ من سلسلة آفاق السينما للهيئة العامة لقصور الثقافة.

ولا شك أن هذا التباين للضوء العإلى والظلال المعتمة، يجعل الصورة حادة الشكل فى إضاءتها وغير متدرجة التباين كما هو معتاد فى التصوير، وكان من الضرورى أن يساعد التحميض والطبع والإظهار فى المعامل الألمانية UFA هذا الشكل المبتكر للصورة، وأصبح إظهار هذا فى صور الأفلام شكلاً من أشكال الفن السينمائى الألمانى – الجرمانى.

ومن أهم أفلام فريتز واجنر فيلم (نوسفراتو) (Nosferatu مصاص الدماء الحى) مع المخرج ميرناو W.F. Murnau عام ١٩٢٢، وكذلك من أشهر أفلام المصور كارل فروند فيلم (مترو بوليس) Metropolisأخراج فريتز لانج عام ١٩٢٦ وصنع الخدع والمؤثرات فى نفس الفيلم إيوجين شوفتان، وذهب فروند إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع فريتز لانج عام ١٩٢٩ ومن أفلامه هناك فيلم (دراكولا) عام ١٩٣١ وفيلم (الأرض الطيبة) عام ١٩٣٧ وحصل فيه على جائزة الأوسكار وفيلم (المومياء) عام ١٩٤٨.(الصور من ٦٩ إلى ٧٩).



(٦٩) المخرج الألمانى (فرتز لانج) ومصوره (كارل فروند) على عربة شاريو حر أثناء تصوير، لقطة فى فيلم (متروبوليس) الصامت



(٧٠) لقطات مختلفة من الفيلم الألمانى الصامت التعبيرى (متروبوليس)



صورة (٧١)



صورة (٧٢)



صورة (٧٣)



صورة (٧٤)



(٧٥) أساليب تعبيرية فى أحد الأفلام الأمريكية



صورة (٧٦)



صورة (٧٧)



(٧٨) المصور الألمانى (أقصى اليمن) فريتز واجنر مع زملائه فى ستوديو (أوفا) من مؤسس الإضاءة الجرمانية التى اشتهرت بعد ذلك فى كل أنحاء العالم



(٧٩) (على اليسار) المصور كارل فروند مع المخرج (فريتز لانج)

٦- نهج التصوير الكلاسيكى:

تواجد التصوير السينمائى على ساحة الفنون نهاية القرن ١٩ ميلاديا من تاريخ البشرية، فارضًا نفسه بقوة نابعة من الرواج الجماهيرى للسينما، وبعد فترة وجيزة أصبحت السينما الفن الشعبى بكل معنى الكلمة.

وفن التصوير السينمائى هو إبداع مرئى واعٍ ... ثرى لكافة الفنون البصرية كالرسم والنحت والزخرف والعمارة والفوتوغرافيا وخلافه، ولأنه فن مرئى واعٍ التفت حوله الجماهير؛ لذا أصبح عالميًا شموليًا منتشرًا.

فتطورت السينما والتصوير سريعًا بعد ظاهرة الفرحة بالحركة إلى مجموعة من المفردات اللغوية والأساليب الفنية التى نبهت وتأثرت بالضرورة بكل اتجاهات ومدارس الفنون الأخرى السابقة مثل الأدب والموسيقى والمسرح وبالذات الفنون التشكيلية.

كما أن التصوير السينمائى – ومن بعده التصوير الإلكترونى (الڤيديو) – أخذ فى النمو وما زال يتحرك فى تغيرات فاعلة تقربه كل يوم أكثر وأكثر من ذى قبل إلى نواة الفنون الرفيعة الراقية وإن لم يكن قد تحوصل بها فعلاً.

ففى خلال سنوات قليلة نسبيًا وحديثة واقعيًا كان استخدام التصوير السينمائى فى معالجات الصور الدرامية؛ سواء كانت معاصرة أو فى الماضى أو فى المستقبل أو خيالية كان فعلاً إستاطيقيًا للغاية – بل قد لا أكون تجاوزت وشطحت بعيدًا إن قلت إنه أهم فعل

فى السرد الفيلمى ... وليس تحيزًا للتصوير بل عن وعى كامل بأهمية فعل الصور المتحركة وجمالياتها وتأثيرها على المشاهدين.

هذا الوضع المتميز للتصوير السينمائى كفن حديث رفيع وأصبح متميز وضعه على القمة كأحد عناصر صنع الفيلم الهامة من متسع يفوق كثيرًا كافة طرق تذوق الصور على مر التاريخ .... بل أصبحت السينما هى الأهم فى شرح وعرض معظم الفنون البصرية السابقة عليها وبشكل عظيم الانتشار وملىء بالتفاصيل التى تؤكد الفهم من الرؤية.

بالطبع؛ يمكن تصنيف أساليب التصوير السينمائى لعدة مدارس واتجاهات مختلفة وهذا يرجع لعبقرية فنانيه مع عملهم مع مخرجين عظام ... محبين ومجتهدين فى تطوير هذا الفرع السينمائى الممتع.

وإن كان التصوير مرتبطًا بشكل ما بتلك الخيوط الجاذبة له والمشتهرة من باقى الفنون مثل الرواية والحكى (القصة) أو الأشكال الكلاسيكية التشكيلية وما نطلق عليها بدءًا من عصر النهضة الأوروبية كشكل المنظور والاتزان الكامل فى داخل إطار الصور كما أوضحت سابقًا – وبالتالى اللقطة السينمائية – ولكن ما الفن الكلاسيكى الموروث ؟

من المهم فى هذه الحالة أن نعرف ما هو الفن الكلاسيكى ولا سيما فى الفنون التشكيلية (رسم – زخرف – نحت – هندسة) الذى هو بالضرورة أب شرعى لفن الصورة السينمائية التى لم تولد من فراغ، فالتصوير السينمائى قد استوعب إرثًا كبيرًا فى مضمونه الشكلى والمادى واللون، وحتى نكون أكثر فهمًا لذلك نذكر سمات الفن الكلاسيكى التشكيلى بالذات فى الرسم الذى ولد على أرض الإغريق بالمفهوم الغربى واستمر فى أوروبا.

فنجد لو وضعنا ذلك فى نقاط كالتالى:

١) أنها طريقة فى الفن تميل إلى مراعاة الأشكال التقليدية استقر عليها العرف والعادة والذوق ... لزمن طويل.

٢) الاهتمام بالموضوع وإبرازه، وخاصة جوهر الفكرة.

٣) الاهتمام بالتناسق وقوانين الطبيعة فى التكوين الصحيح وخاصة المنظور والبعد الثالث وقواعد الاتزان داخل إطار العمل، والسيادة والنسبة ومساحات الفراغ، والقيم الاقصوصية الميتافيزيقة المرتبطة بحكايات الآلهة، والقَصَّ الدينى المسيحى بعد ذلك.

٤) الابتعاد عن الأشكال غير المطروحة والغريبة، والاقتراب مما هو إنسانى، مثالى، خلقى، وفى بعض الأحيان تكون الإنسانية نوعًا من الغوص فى الرومانسية أو المثالية.

٥) الاهتمام بهندسة المنظور وتماثله فى الغالب، ومثالية الشكل وخاصة جماله البشرى وقوة البناء وانضباط نسبه.

٦) الاهتمام بعنصر التجسيم عن طريق التظليل بين النور والظل واللون ودرجته ونصوعه وتشبعه، مما يتيح تجسيماً للأجسام والكتل داخل إطار المنظر.

٧) الالتزام بحدود المنظور المغلق (داخل الإطار)، وبالذات فى اللوحة أو الجدارية أو فى القطعة المنحوتة وعلاقتها بالمكان الموضوعة فيه، حتى فى بناء المعابد، فإن النحت فى الفراغ هذا يجب أن يكون مغلقًا على نفسه تكوينيًا.

هذا هو المجمل العام فى الفن التشكيلى الكلاسيكى الذى يهمنى فى مقارنته ومعرفته بفن الصورة السينمائية أو نهج الكلاسيكية السينمائية للصورة، ولقد أصبحت كلمة كلاسيكية تدل بين طياتها على كل عمل جدير بالحفظ والإبقاء عليه ليكون موضوع دراسة، ودلالتها التى تجرى على الألسنة الآن هى (كل ما له صلة بالفن والآداب ويحمل سمات الاتزان والواحدة والانضباط والوقار). أو كما وصفها ونكلمان (winckelmann البساطة المَهيبة والجلال الَوقُور).

وإذا طبقنا مثل هذه القواعد فى مفهومها العام لوجدنا أن التصوير السينمائى أو وحدته المصغرة وهى اللقطة تحمل من مكونات ذات دلالة على أشياء عدة، إذ بالتدريج أصبح المصور الناقل بضوء مالئ سواء طبيعى أو صناعى للقطة، يهتم بإعطاء لقطته السينمائية أو صورته جواً عاماً خاصاً نطلق عليه الـ MOOD؛ يحمل هذا الجو العام إيحاء باختلاف الزمان للتصوير ... ليل أم نهار ... عصر أم فجر ... ظلام أم نور ... فلا شك أن حجرة النوم ستختلف إضاءتها عن غرفة المعيشــة فى كل الأجواء والحالات .... وهكذا.

فاللقطات الداخلية أى داخل البلاتوه أو داخل مكان ما ... الليلية لها نظام متبع بخفض إضاءة خلفيتها، وإظلام النصف العلوى من حوائط الديكور أو المكان، وإنارة أى لمبات وثريا تظاهرة فى اللقطة، واللقطات النهارية داخل البلاتوهات لا تترك خلفيتها بدون إعطائها ظلالًا متقطعة متسربة من – شيش – حصيرة أو نافذة جانبية، والوجوه والشخصيات فى المراحل الأولى من هذه الإضاءة الكلاسيكية تُضاء بنور مالئ وتُستكمل بالإضاءة الآتية فى مواجهة الكاميرا – بدون أن يصل ضوؤها للعدسة – ويطلق عليها ضوء مضاد كونتر Counter light لتلميع شعر وأكتاف الممثلين حتى تفصلهم عن خلفية الصورة – حيث إن الصورة بالكامل هى بين الأبيض والأسود ودرجات مختلفة ومتباينة من الرماديات، ولولا هذا النور (الكونتر) لكانت هناك كوارث فى اندماج كثير من أماميات

اللقطات فى خلفيتها حين تتحد درجة كثافتهما اللونية معًا، مثل رجل فى الأمامية يلبس بدله سوداء والخلفية سوداء ... هنا البدلة والخلفية ستكونان شيئا واحداً، ويصبح وجه الرجل ويداه يتحركان وكأننا نصنع مسرحًا سحريًا كما كان يفعل چورچ ميليس فى الماضى.

فى هذه المرحلة أصبحت الكاميرا أكثر حركة مع الأحداث كاشفة أو صاعدة أو متابعة ولكن ليس معنى هذا أن ليس هناك لقطات تكون فيها الكاميرا ثابتة، ولكن ضمن منظومة التقطيع الفيلمى ككل، وليس كل الحدث والكاميرا ثابتة فى مكانها.

هذه الخطوة من التطور الذى ظهر بالتدريج فى استعمال الضوء الإيحائى وحركة الكاميرا بجانب حجم اللقطات، جعل للصور السينمائية مذاقًا جديداً يختلف عن الأساليب السابقة الأولية الغامرة للضوء وبهذا نقلت جماليات التصوير السينمائى خطوة إلى الإمام؛ فالضوء له مفهوم جديد يتحسس طريقه لإعطاء تأثير... وأصبحت الأفلام المنتجة تراعى هذه المعالجات الضوئية فى كل مكان من المعمورة، ليكون تقليدا يستقر عليه العرف ومنهاجًا ضوئيًا حركيًا متوازنًا فى بناء الفهم لما نشاهده، بجانب محافظته على القيم الجمالية.

ولم يقف الأسلوب الكلاسيكى فى التصوير السينمائى عند هذا الحد بل سارع فى تقديم الجديد تلو الجديد، فى طفرة أخرى زاد الاهتمام بالفروق فى الإضاءة بين الليل والنهار ودرجات التباين بين الشكل والنور، وطبقات من الإضاءة ذات حدة بين النور والظل ولا يُملأ ظلها بأى إضاءة خفيفة وتبقى حالكة السواد ... وسُميت "الإضاءة الحادة القوية " وهى جرمانية الجذور وإضاءة ذات مفتاحٍ عالٍ فاتح وأخرى منخفضة مظلمة.

وكانت نتيجة هذا التطور فى الضوء اختراع مصدر ضوئى مركز سيأتى ذكره بعد قليل من السطور.

استقر هذا الأسلوب فى التطور فى استعراض وعرض جماليات الضوء المرتبط بالدراما والمعنى المستهدف ... من مصور إلى آخر ... ومن إبداع إلى ابتكار ... إلى تجارب ... إلى قواعد ... وكان كثير من المصورين لديهم جرأة فى تناول الضوء وفرشه على اللقطة وداخل الصورة بشكل يحمل من التجديد والابتكار الكثير، فى هذه المرحلة ظهرت قيمة الإضاءة الجانبية القوية وما تفعله وقيمة إضاءة الحافة RIM LIGHT أو إضاءة السلويت SILHOUETTE LIGHT وغيرها من أشكال متعددة كذلك.

ولم يقف التطور بل ازداد حيث ظهر ما يمكن أن نطلق عليه إضاءة الأزمة أو إضاءة الموقف وهو ربما يكون مخالفًا للنسق العام للفيلم ككل، فعند موقف درامى معين من أحداث الفيلم يغير أسلوب الإضاءة إلى إضاءة موحيه بأزمة الموقف المعروض، فمثلاً غموض شخصية شريرة لم يتضح بعد شرها، يمكن أن تعمل الإضاءة على الإيحاء المسبق لها، أو موقف درامى ملىء بمشاعر ملتهبة وصعبة أو صراع بين قوتين وهكذا، هنا الإضاءة تتكيف مع الموقف المتأزم بإيحاء مرئى، ولكنها لم تخرج عن كلاسيكية منهجها.

وبالطبع؛ جميع مصورى العالم يعملون على نظرية معروفة فى جغرافية توزيع الضوء بالنسبة لوضع زاوية الكاميرا، هذه النظرية تُسمى (نظرية الإضاءة) نعمل عليها جميعًا ولكن أفضلنا وأكملنا من يطبق ويبتكر من داخل النظرية ذلك الإبداع والإستاطيقا الجمالية المنعشة للواقع الدرامى للصورة السينمائية. وبالطبع مع الاهتمام بالنجوم .. ونظام التسويق للنجم الذى ابتدعته هوليوود .. أصبح كثير من مصورى هذا الزمن يضع فى أولوياته المحافظة على جمال وأسطورة النجم و أسطوريته بما نطلق عليه الإضاءة التجميلية وهى فى أغلبها أمامية مائلة مع كونتر قوى.

وعمومًا، يمكن الآن أن نلخص هذا الأسلوب فى الإضاءة الكلاسيكية التى بقيت زمنًا كبيراً فى مدرسة التصوير السينمائى فى العالم .. ففى فترة الثلاثينييات والأربعينييات والخمسينييات أى ثلاثة عقود تقريبًا، كان النهج الكلاسيكى هو غاية المراد من التصوير السينمائى وفى مصر كان أغلب مصورينا العظام من هذه المرحلة الزمنية ولكنهم بعد ذلك أختلف بعضهم إلى التميز بأسلوبه الكلاسيكى الخاص .. كان الفيلم الأمريكى فى إضاءته لا يختلف عن الفرنسى أو الإيطالى .. أو الإسپانى أو الروسى أو الإنجليزى أو المصرى أو الهندى .. الكل ينهلون من نفس النبع .. والجودة والابتكار هى الفروق الجوهرية بينهم .. وبالطبع الجودة تتطلب صناعة متقدمة ومالاَ .. أما الابتكار فهو ما يستطيع أن يصنعه أى مصور فى أى مكان. ويمكن تلخيص أو تحديد سمات الكلاسيكية المرئية لهذه المرحلة فى التصوير السينمائى فيما يلى:

١- إضاءة أمامية أساسية من حيث المبدأ وهى ضروية من الناحية الجمالية ومائلة بالطبع - وإن لم يكن هذا هدفها الأول وتتحرك فى حدود أماميتها.

٢- بالنسبة لوضع زاوية التقاط الكاميرا: إعطاء الصورة عمقًا افتراضيًا يُطلق عليه البعد الثالث أو البعد الفراغى كعنصر أساسى ما دام الفيلم بالأبيض والأسود أو حتى ملونا، والإضاءة للخلفية التى فى اللقطة BACk Light أساسية كما أن الإضاءة الكونتر

مهمة، ويمكن استعمال أضاءت جانبية متعددة فى سبيل هذا البعد الثالث ولملء الفراغات الضوئية فى اللقطة.

٣- منهج ملموس فى الإضاءة متكرر منضبط يكون من مميزاته معرفة إضاءة المكان أو المشهد، هل هو نهارى أو ليلى؟ ويكاد يكون تقليديّاً لكافة المصورين بشكل ملفت.

٤- استخدام أمثل للوسائل (السينى - فوتوغرافية)، ويعنى هذا المصطلح استخدام علوم الفوتوغرافيا مع علوم السينما معًا، فى بناء هدف الصورة الدرامى بالتركيز الضوئى أو البؤرى أو اللونى أو التشكيلى - التلوين - أو الحركى ... وإلخ.

٥- حركة الكاميرا متزنة فى حدود الاهتمام بالحدث دراميًّا سواء فى متابعتها أو تقدمها أو تراجعها، أى إن حركتها مبررة.

٦- أحجام اللقطات وتغير حجمها فى النسق التقليدى المنضبط لها مفهوم ثابت فى جميع مقاساتها، والمفضل اللقطات المتوسط والأمريكية والعامة بشكلها الجمالى.

٧- عدم ترك الخلفيات فى اللقطات بدون ملئها بالظلال الطولية أو العرضية أو شكل أوراق الأشجار، كنوع من جماليات الفترة بالإضافة إلى كسر جمود الخلفية التى باللون الواحد الرمادى أو الأبيض مثلاً.

٨- الاتزان فى التكوين المتكامل فى اللقطة، وإن كان بعيداً عن التماثلية ومشابهًا للاتزان فى الفن التشكيلى.

٩- العمل على إتقان حركة الممثل وحركة الكاميرا معًا بشكل متقدم دراميًّا.

١٠- تجنب الإضاءة المتباينة الحادة القاسية، حتى لا تبعد الصورة السينمائية عن جماليات فن الصور الشخصية للوجه (البورتريه) وإن كان هذا تغير تدريجيًّا ليصبح التباين الحاد بالإضاءة أحد أهم تطورات هذه الكلاسيكية، أو كما نطلق عليها كلاسيكية مصقولة أو متقدمة أو النور الچرمانى.

١١- الاهتمام بالوجه وجماله بشكل مطلق حتى إذا كان ذلك على حساب التأثير الدرامى للقطة، ولقد نبع هذا الاتجاه أصلاً وابتدع بعد إنشاء عاصمة السينما هوليوود وحافظت عليه بقوة لخدمة نظام النجوم.

١٢- احترام مصداقية أماكن مصادر الضوء إذا كانت ظاهرة فى حدود الصورة، ولكن من العيوب الغريبة لهذه المرحلة تعادل قوة الضوء بين الداخل والخارج لتعطى نصوعًا يكاد يكون متساويًا فى الاثنين.

١٣- إبداع متكامل ممتاز داخل جدران البلاتوه والاستوديوهات، وربما زاد هذا الاتجاه بضخامة وثقل أدوات التصوير والحركة والإضاءة وقتها وظهور الصوت من بعد.

١٤- قلة الاهتمام بالتصوير الخارجى المتكامل، إلا فى حدود لقطات بسيطة للربطة بين المشاهد داخل البلاتوه - وخاصة فى مصر - ولكن التصوير الخارجى يصبح أساسيًّا وواجبًّا لا يمكن الاستغناء عنه دراميًا فى الموضوعات التى تتطلب ذلك، وكان السائد نقل شكل المنظر الخارجى وبناءه داخل الأستوديو بتصنيعه وبنائه.

١٥- تكون الصورة السينمائية حادة فى مظهرها العام بصريا بعيدة عن أى تنعيم بصرى، وهذه الحدة ناتجة عن العدسات البصرية فيزيائيًا، ولا يستعمل أى تنعيم درامى إلا فى حدود ضيقة للغاية أو عندما يُراد تنعيم وجه ممثلة - نجمة زحفت التجاعيد إلى ثنايا وجهها.

١٦- فى المراحل المتقدمة من هذه الكلاسيكية كانت القواعد العامة المنضبطة هذه يتم تحريفها أو البعد عنها بإضاءة خاصة تعبر عن الشر أو الخير أو القلق أو الغموض أو الحيرة أو الجريمة، أُرسى أغلب أسسها بالتدريج من عدة أساليب سابقة ومنها التعبيرية الألمانية، ومدرسة شمال أوروبا وغيرهما من مصورين وسينمائين.

كان نظام التصوير فى الأستوديوهات، فلكل أستوديو مصوروه العاملون الموظفون به المنفذون لطرق التصوير بالإضاءة الكلاسيكية المتبعة ولا يحيدون عنها .. وأهم وظائفهم إتقانهم للتعريض الصحيح وحركة الكاميرا المتزنة وخلق الجو العام المناسب لدراما الفيلم.

ويمكن بسهولة أن نقول إن كلاسيكية الصورة السينمائية فى الماضى كانت امتدادًا للصورة فى عصر النهضة، فهى قد استفادت بشكل كبير بأسس وقواعد هذه المرحلة وكان ذروت هذا فى فيلم يعتبر نموذجًا لهذه المرحلة وهو (المواطن كين) للمخرج أرسون ويلز، وتصوير كريج تولاند، الذى أصبح فية عمق المنظور والإضاءة الكلاسيكية من أهم صفاته.

ومن المهم أن أوضح أن لاختراع عالم طبيعة فرنسيًّا يُسمى أجوستين فريزنيل عدسة معينة توضع أمام المصدر الضوئى، تكون من وظيفتها الجيدة نشر الضوء بعيدًا بقوة ولقد سميت العدسة باسمة Fresnel LenS؛ وبهذه العدسة يتمكن المصورين من فرش الضوء بتمكن عن طريق الجهاز المتحرك داخل المصدر الضوئى ولقد ساهمت هذه العدسة فى جعل الضوء أكثر تركيزًا وقويًّا فى انتشاره ويمكن إرساله إلى مسافات أبعد ويحتفظ بنفس قوته، وهو ما ساعد وساهم فى التقدم الذى حدث مع الإضاءة وتطورها وانتشر استعمالها مع نهاية العقد الثالث بشكل كبير وحتى الآن.

وأجدنى فى نهاية هذا الفصل أقول إن توزيع الضوء فى الفيلم أى كان نوعيته ... واقعى .. خيالى .. مرعب ... كوميدى ... حركى .. استعراضى راقص يجب أن ينظرلة مدير التصوير على أنه كائن حى، يستطيع أن يلاحظ فرحته وألمه .. شحوبه ونعومته، يستشف استقامته وحيوده، الضوء يجب أن يكون له ربيع وله شتاء، له قسوة فى شمسه القوية .. وخفوت وانكسار فى ظله، الضوء يسيل فى اللقطة مشكلاً معانى لا حصر لها. وبالرغم من أهمية اللون والتكوين والحركة فى اللغة السينمائية، إلا أن التوزيع الضوئى الإيحائى للموقف سيبقى دائمًا الأهم بالنسبة لأى مصور سينمائى فى هذا العالم. وكان لَخلقْ الجمال فى الصورة السينمائية الأمريكية ذات الميزانيات الكبيرة أثر مهم فى تصنيع معدات للإضاءة تخدم هذه الجمال، فقد أصبحت إضاءة النهار وإضاءة اللمبات الكهربائية ذات فتيلة التونجتون لا تفى بالغرض، وتنامى الإنتاج للأفلام لهؤلاء النجمات الفاتنات والرجال الوسيمين، فكان أن تطور مصباح أصله مسرحى .. هو مصباح أقواس الكربون، الذى يعتمد على فرق فى الجهد الكهربى بين قطبين من الكربون أحدهما سالب والآخر موجب وعند اقترابهما باختلاف جهدهما تتولد شرارة كبيرة تبعث ضوءًا قويًا مزرقًا أو محمرًا حسب نوع الكربون المستخدم، وأصبح هذا الضوء القوسى من أهم مميزات تطور الإضاءة فى هذه المرحلة، لأنه ضوء قوى ساطع ولكن كان للأسف يبعث بعادم من الدخان فى مكان التصوير يتم شفطة أولاً بأول، وكذلك كان للضوء الناعم المنتشر دور كبير فى إعطاء ممثلات العصر تلك النعومة والشاعرية لجمالهن الأنثوى.(الصور من ٨٠ إلى ١٠٨).



(٨٠) لقطة من فيلم أمريكى به إضاءة كلاسيكية نهارية متبعة بشكل تقليدى فى كافة كلاسيكيات الإضاءة فى السينما العالمية



(٨١) لقطة من فيلم أمريكى به إضاءة كلاسيكية ليلية، تجمل الأنثى وتنحت ملامح الرجل، ومن أهم ميزاتها تجسيم الأشياء وإعطائها البعد الثالث



(٨٢) لقطة من فيلم أمريكى يظهر به شكل الخلفية المتقطعة الظلية كشىء أساسى فى الإضاءة الكلاسيكية



(٨٣) السينما المصرية تسير فى الكلاسيكية كأغلب الأسلوب الضوئى فى العالم فى الخلفيات الظلية المتقطة



(٨٤) أسلوب كلاسيكى فى الإضاءة ينذر بشىء من القلق



(٨٥) إضاءة جمالية أولية من مصدر ظاهر فى اللقطة



٨٦- إضاءة جمالية لا علاقة لها بالمصدر الضوئى الظاهر فى اللقطة.



(٨٧) إضاءة جمالية كلاسيكية تعتمد على الإضاءة الأمامية المائلة والجانبية والآتية من الخلف (الكونتر)



(٨٨) إضاءة كلاسيكية تحمل نوعًا من التميز للشخصيات



(٨٩) إضاءة كلاسيكية من أسفل تعطى شيئًا من الرؤية الغريبة التى بها رعب أو تحفز.



(٩٠) إضاءة كلاسيكية سلويت قوية



(٩١) إضاءة خافتة قاصية ذات تباين عال



(٩٢) إضاءة تنتشر فى مساحة كبيرة فى أمامية وخلفية ووسط اللقطة من فيلم (المواطن كين)



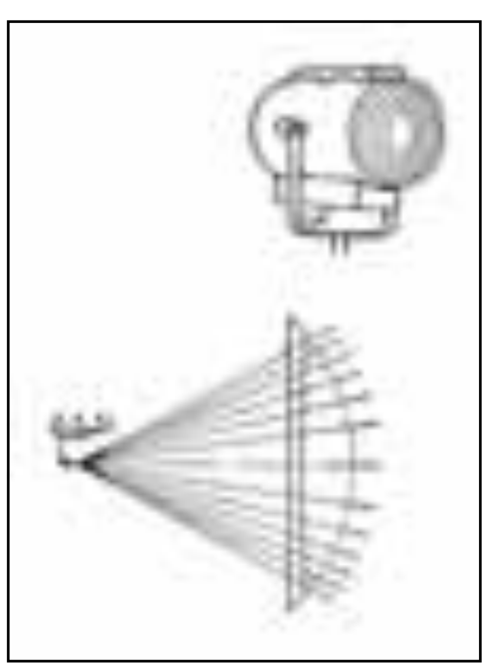
(٩٣) إضاءة كلاسيكية مع احترام مصادر الضوء التى تظهر باللقطة



(٩٤) إضاءة من أسفل جانبية تحمل شيئا من القلق والترقب



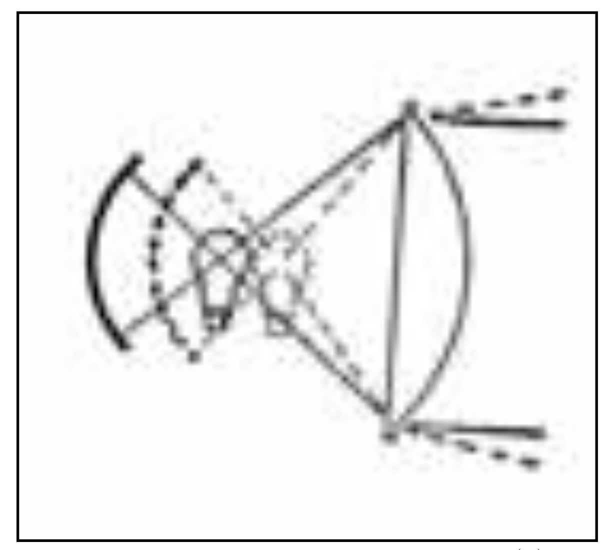
(٩٥) إضاءة حادة وجانبية كلاسيكية



(٩٦) الضوء المركز Spot Light **الذى أحدث تطور فى توزيع وفرش الضوء فى المشهد السينمائى**



(٩٧) مقطع طولى فى شكل العدسة الفريزنيل



(٩٨) قرب اللمبة بالمرآة المقعرة العاكسة خلفها - من العدسة الفريزنيل وبعدها عن العدسة، هى أهم شىء فى إرسال الضوء إلى مسافة أبعد



٩٩- الإضاءة المركزة أفضل شىء لعمل التأثيرات المختلفة.



(١٠٠) صورة لتوزيع الضوء لمشهد فى أحد الأفلام الأمريكية فى مرحلة الأربعينات



(١٠١) مجموعة من معدات الإضاءة المستعملة فى حقبة الثلاثينات والأربعينات من مركزة إلى منتشرة إلى مباشرة إلى كربونية يجلس أمامهم من اليسار أرنست ليبتش والمخرج هاربيت مارشال والممثلة سويدة الأصل جريتا جاربو



١٠٢- إضاءة كربونية منتشرة فى أحد مشاهد تصوير فيلم لجريتا جاربو.



١٠٣- إضاءة كربونية منتشرة أثناء التصوير.



(١٠٤) إضاءة كربونية منتشرة فى لقطة عامة واسعة فى فيلم بالأبيض وأسود



(١٠٥) إضاءة منتشرة فى داخل البلاتوه تفرش مساحة كبيرة بالإضاءة للإضاءة المركزة التى ترسل ضوئها أبعد



(١٠٦) إضاءة ديكور ضخم ليلاً فى هوليوود، يعتمد بشكل أساسى على الإضاءة المركزة



(١٠٧) استعمال الإضاءة الجانبية فى تصوير المناظر فى البلاتوة عند استعمال شاشة العرض الخلفى



(١٠٨) الكاميرات أصحبت تحمل أكثر من عدسة (ثلاثة عدسات) ولكنها تعمل بالمنافيللة حتى نهاية العشرنيات تقريباً قبل أن يركب لها موتور يحركها

أهم إنجازات هذه المرحلة:

١- ابتكار آلات لتحريك الصور الفوتوغرافية الثابتة فى أربع دول هى الولايات المتحدة الأمريكية والجمهورية الفرنسية وبريطانيا وألمانيا. (الكاميرا وآلة العرض).

٢- تبلور لغة سينمائية بالتدريج لهذا الاختراع الوليد.

٣- معدات أولية، كاميرا تعمل بالمنافيلة بعدسة واحدة وخزان فيلم خام صغير ثم تطورت الكاميرا لتعمل بالموتور وبثلاث عدسات متنوعة وبحامل أكثر مرونة.

٤- أدوات للحركة متعددة وبسيطة.(شاريو – كرين – حره)

٥- فى الإضاءة اعتماد كلى على أشعة الشمس والضوء النهارى ثم إضاءة لمبات التونجستون وأقواس الكربون واختراع العدسة الفريزنيل التى أسهمت بشكل كبير فى الرسم بالضوء لمشاهد الأفلام مما أتاح فنية جديدة إبداعية للصورة السينمائية. (الإضاءة المركزه بالعدسة الفريزنيل أتاحت للمصور أن يمسك ريشه فى يده مثل الفنان التشكيلى).

٦- ظهور الأستوديوهات الأولية فى عدة بلاد ثم إنشاء مدينة للسينما فى هوليوود بضاحية مدينة لوس أنجليس فى الغرب الأمريكى.

٧- تطور الخام الأبيض والأسود إلى خام حسَّاس بكل ألوان الطيف؛ وبالتالى البعد عن المكياچ الأبيض للوجوه والعيون الكحيلة.

٨- الإبداع الألمانى فى استعمال الضوء والظلام والظلال والتعبيرية.

٩- أصبح التصوير السينمائى الكلاسيكى فى كافة البلاد شىء راسخ ومنهج دائم وهو غاية المراد للصورة السينمائية الجميلة.

١٠- بزوغ تصنيع النجم السينمائى أولاً كان فى الدانمرك ثم هوليوود .. كنظام تجارى لجذب الجماهير إلى السينماتوجراف.

١١- الأفلام بعضها يُلَّون إما يدويًا أو تصبح بصبغات ذات ألوان انطباعية واحدة، مثل الأحمر للعنف والحرائق والأزرق للمشاهد الليلية أو الأخضر للمناظر الطبيعية وهكذا.

١٢- استعمال جهاز العرض الخلفى فى الأستوديوهات.

١٣- إضاءة مصادر أقواس الكربون أساسية، بجانب الإضاءة المركزة بالعدسة الفريزنيل والإضاءة المنتشرة.

١٤- استعمال قوى لشدة الضوء لأن الأفلام الخام الأبيض والأسود فى وقتها كانت بطيئة الحساسية نوعاً ما.

١٥- الأفلام صامتة يتخللها بعض اللوح التفسيرية المكتوبة بين بعض اللقطات، ودار العرض بها فرقة موسيقية تعزف مع أحداث الفيلم موسيقى مصاحبة مناسبة للدراما أو الكوميديا وخلافه.

الباب الثانى:

سنوات النضج

٧- الصوت والقيود على الكاميرا:

منذ اختراع السينماتوجراف لم يتوقف التفكير فى إضافة الصوت للصورة؛ و لذا لم يكن الصوت ببعيد عن فكر المخترعين بل صاحَب الصوت الصورة فى كثير من الأفلام الأولى وخاصة أفلام المخترع (توماس أديسون) مخترع الفونوجراف مذيع الأسطوانات، وكان يدار ويشغل الصوت خلف شاشة العرض مع الفيلم الصامت بالفونوجراف كموسيقى مصاحبة ومناسبة للأحداث التى تكون فى الغالب كوميدية أو مواقف درامية عديدة، ولكن لم يَزِدْ دوره عن هذه المصاحبة ثم أصبحت الفرقة الموسيقية تعزف مع الفيلم.

وكان من الصعوبة مثلاً عمل حوار متطابق مع الصورة ولكن كان يصنع بعض المؤثرات الصوتية من خلف الشاشة، مثل صوت الطلق النارى أو فتح باب أو سقوط شىء وهكذا وكانت هذه المؤثرات حية وفى وقتها، ولكن بقى الصوت قاصراً رغم كل المحاولات العديدة ولا يخرج عما سبق سواء فى أوروبا أو الولايات المتحدة.

ولقد استمرت المحاولات والتجارب لإضافة الصوت للصورة طيلة ثلاثة عقود من اختراع السينماتوجراف؛ بعض هذه المحاولات نجح جزئياً دون الكمال وأغلب المحاولات باءت بالفشل، ولقد ساعد على سرعة نجاحه انتشار محطات الراديو والبث اللاسلكى وما صاحبه من تطور فى تكنولوچيا الصوت؛ وخاصة بعد نهاية الحرب العالمية الأول.

ويرجع الفضل فى نجاح تسجيل الصوت المتزامن مع الصورة إلى شركة الصوتيات للأجهزة (ويسترن إلكتريك) الأمريكية التى طوعت اختراعها فى تسجيل الصوت الجديد على أجهزتها لإمكان تسجيل الحوار مع الممثلين فى وقت التصوير نفسه، ونقله على شريط الصورة بكفاءة كبيرة وهو ما نطلق عليه الصوت الضوئى، وتحمسى للاخترا ع شركة إخوان وارنر التى تتكون فى الأصل من مهاجر روسى مع أبنائه يعيشون فى نيويورك ويعملون فى تسويق وتجارة الدراجات، ولكن حين كسدت هذه التجارة فما كان منهم إلا إنشاء دار عرض فخمة مكيفة الهواء وسُميت (دار وارنر) لعرض الأفلام فى حى برودواى وكان لهم السبق فى تسجيل أغنية ناطقة للمغنى المشهور وقتها (أل جولسون) تظهر فى الفيلم الصامت إلا من هذه الأغنية باسم (مغنى الجاز) عام ١٩٢٧، لقى الجزء الناطق بهذه الطريقة من الفيلم نجاحًا ساحقًا و تغيرت مسيرة السينماتوجراف تماماً بعد ذلك و تضاعفت ثروة أخوان وارنر سريعًا بمساعدة بنوك (وول ستريت) بعدما استشعروا النجاح المستقبلى للصوت فى السينما. ولكن أدى دخول الصوت إلى الفيلم إلى تغيرات جذرية فى الصورة الصامتة، و كذلك فى نوعية الممثلين الذين تعودوا على التمثيل بالإيماءات الحركية والتعبير الصامت والمبالغ فيه أحياناً مثل المسرح، وكذلك نوعية أصواتهم الحقيقية التى ربما لا تكون مناسبة للصوت؛ ولذا حدث تغير فى الممثلين وبقى من كان ناجحاً صوتيًا واختفى الباقون، ولكن ما يهم هنا ما حدث للصورة السينمائية الصامتة بعد دخول الصوت، فذلك يعتبر فترة محورية انتقالية مهمة من الفيلم الصامت إلى الفيلم الناطق بالنسبة للمؤرخين هى فى حقيقتها نهاية حقبه وبداية حقبة جديدة للسينماتوجراف، وفى حقيقة الأمر لقد طغى الميكروفون على الكاميرا، إن وسيلة التعبير السينمائى حتى هذه الفترة عام ١٩٢٧ هى الصورة، ولكن مع دخول الصوت وبعد ذلك لمدة طويلة أصبحت وسيلة التعبير السينمائى هى الحوار والموسيقى المُعبَّأة داخل الصورة .. أو لتصبح من بعد الصورة الحاملة للصوت وكأن هذا هو غاية المراد ...!!

وما حدث لأجهزة تسجيل الصورة – الكاميرات – يعتبر الضربة القاضية فى هذه الفترة ولمدة تقريبا عقد من الزمان، فأصبحت الكاميرا السينمائية التى تحدث ضجيجاً أثناء تشغيلها فى التصوير فى غرفة محكمة الغلق لمنع ضجيجها ويتم التصوير من فتحة زجاجية أمام العدسة ولتقوم أجهزة تسجيل الصوت بالتقاط أصوات حوار الممثلين بنقاء، مما جعل الكاميرا جثة هامدة لا تتحرك ألا فى حدود النافذة الزجاجى الذى أمام العدسة فى ذلك السجن الكاتم للصوت تماماً وهكذا رجعت الكاميرا إلى المرحلة الأولى من اخترا ع

السينماتوجراف حيث كانت الكاميرا تسجيل ما أمامها وهى جثة وفى منتصف صالة المسرح. هذا التراجع الذى حدث فى شل حركة الكاميرا والتعبير بالصورة وما حدث من تطور بليغ فى اللغة البصرية أصبح فجأة بعيداً فى سبيل فتح المجال أمام سحر الصوت المتزامن والمتطابق مع الممثلين والأحداث. وحتى حين حدث تركيب عجلات لهذه الغرف المتحركة كان الأمر ما زال فى طور السكون الكامل للكاميرا بعد حركتها النشطة .

كما أن تسجيل صوت الحوار قلَّل من إيحاءات التعبير بالصورة السينمائية، وعبقرية ممثلين الأفلام الصامتة زد على ذلك إضافة الموسيقى التصويرية التى ألهبت العواطف وأصبحت فعالة جداً، ثم كانت إحدى شركات هوليوود وهى مترو جولدن ماير رائدة فى صنع الفيلم الغنائى الاستعراضى، وهو نوع جديد من الأفلام الترفيهية التى نطلق عليها أفلام البهجة.

ولقد كان هذا النوع من الأفلام بشكل ما يثرى الصورة بكادرات غاية فى الديناميكية والإبهار والضوء والحركة، ومع نجوم جدد هم فى الأساس راقصون ومطربون، وكان الصرف المادى ببذخ على نوعية الرفاهية التى امتازت بها هذه السينما الغنائية الاستعراضية.

جعل الصوت أفلام الحركة والعصابات والتسويق أكثر عنفاً، فالانفجار المرئى والصوتى معه له وقع آخر رفع من جماهيرية هذه الأفلام، بل لقد أصبح للحدث الصوتى خارج حدود رؤية إطار الصورة – الكادر – أهمية مع الصوت، لأنه يمكن للصوت أن يكون مؤثرا وذا معنى وهو آت من خارج مجال الرؤية تماماً، مثلما نسمع صوتا حادثٍ أو بكاء طفل أو مشاجرة وهى خارج إطار رؤية الصورة ... وهذا إضافة لشرنقة لغة السينما.

ومن الغريب والمضحك أن الصوت جعل للقطات الضيقة القريبة والمتوسطة استعمالاً كثيراً لسبب بسيط، أن الأجهزة الوليدة لتسجيل الصوت بنقاء يجب أن يكون الميكروفون أقرب ما يمكن من الممثل المتحدث، وهذه اللقطات القريبة لم تكن بفنية اللقطات القريبة أيام السينما الصامتة الحرة الحركة، لأنها كانت مقيدة فى تلك الحجرة الثابتة الضخمة، زد على ذلك أن أى شوشرة ممكنة تحدثها من أكسسوارات تلبسها النساء مثل الحلق (الأقراط) وسلاسل العقود أو أى حلى مثل الأساور كانت بالنسبة لتسجيل الصوت كارثة؛ لأنها جلبة وشوشرة على الحوار الحقيقى الذى يسجل مع الصورة. بالطبع مفهوم أن تسجيل الصوت يكون متطابقًا مع الصورة ولكنه على آلات خاصة به، ويحدث فى مرحلىَ المونتاچ والمكساچ دمج الصورة والصوت معًا.

ولقد أصبحت الأستوديوهات السابقة للفيلم الصامت لا تصلح للأفلام الناطقة، حيث أنشئت فى هوليوود وكثير من أماكن تصوير الأفلام البلاتوهات المعزولة بالفلَّين والعوازل من القش المضغوط لتصلح لتسجيل ونقاء الصوت أثناء التصوير، حيث إن الاختراع فى بدايته لم يكن بالجودة التى نعيشها الآن، بل كان تطور الميكروفونات لم يصل إلا لنوع ديناميكى لا يستطيع فصل الضوضاء؛ لذا انكمش تصوير الأفلام إلى داخل البلاتوهات المعزولة وظهرت طريقة (الجراف) حامل الميكروفون المتدلى من أعلى كوسيلة مثالية فى وقتها، ومع التقدم المستمر أصبحت الكاميرا خارج هذه الحجرات الزجاجية، ووضعت فى عازل يُسمى (بلمب).

وهو ضخم كبير ولكن يمكن تحريك الكاميرا بسهولة وإن كانت ضخمة وكبيرة، وهذا تطلَّب صناعة أدوات الحركة من شاريو وكرين وحوامل تتحمل هذه الضخامة والوزن الزائد للكاميرات داخل البلمب. لقد صاَحب دخول الصوت للسينما عاصفة من التخوف والترقب من هذا الوافد الذى لا يعلم أحد مدى تأثيره على وسيلة التعبير التى أصحبت شعبية وجماهيرية.

وقد كتب جهابذة التنظير السينمائى وقتها آراء هى فى حقيقة الأمر صورة جيدة لهذا الموقف، منهم المخرج الروسى وصاحب نظريات المونتاچ الشهيرة (بودوڤكين) قال: (إن الفيلم الناطق فن جديد، ومن الممكن أن يُستخدم بطريقة جديدة تمامًا، إن أصوات البشر وأحاديثهم ينبغى ألاَّ يستخدمها المخرج بوصفها قيمة واقعية موضوعيةَ منجزة وتامة بذاتها، بل عنصراً لإثراء الصورة البصرية على الشاشة وتكبير دلالتها، بهذه الشروط يمكن للفيلم الناطق أن يصبح شكلاً فنيًّا جديداً ليس لتطوره فى المستقبل حدود).

بينما نجد الناقد بيلا بالاش يقول فى ذلك (عندما ظهر الفيلم الناطق قلت فى ذلك الحين إن ذلك سيقضى على المستوى الثقافى الذى ارتفع إليه مستوى الفيلم الصامت، وأضفت إلى ذلك أن تأثير تلك الضربة مؤقت ما لم يتطور التعبير عن طريق الفيلم الناطق إلى مستوى عالٍ. وسيكون الفيلم الناطق كسبًا عظيمًا عندما يكتمل استغلالها، أى عندما يصبح الفيلم الناطق وسيلة طبيعية للتعبير وقابلة للتشكيل مثل شريط الصورة فى ذلك الحين، وعندما يتحول شريط الصوت من مجرد وسيلة للتسجيل إلى فن خلاق مثل شريط الصورة) وفى مقولة أخرى لبيلا بلاش يقول (كانت آلة التصوير السينمائى قد بدأت مع

الفيلم الصامت تكتسب حساسية مرهفة وخيالا له طابع خاص، كما توصل فيه اختيار زاوية الالتقاط من آلة التصوير السينمائى ووجهة النظر وتركيب الفيلم - المونتاج - وحجم اللقطات والحركة على المستوى الذى مكنه من التغلب على الروح البدائية فى الموضوع، لقد أوشك الفيلم الصامت على الوصول إلى مكانة من النضوج الثقافى وقوة الإبداع لدرجة لم يصل إليها أى فن آخر - ثم جاء الفيلم الناطق ليهز كيان الفيلم هزًا عنيفًا، وأصبح ما اكتسبه الفيلم الصامت من ثقافة فى خطر، إن وسيلة التعبير الجديدة التى لم يكتمل نموها اختلطت بوسيلة التعبير المتقدمة النمو - الفيلم الصامت - ثم جرفتها إلى الحالة البدائية مرة أخرى، وكان لا بد أن يصحب تدهور مستوى التعبير تدهور مماثل فى مستوى المضمون).

ومن كلام بيلا بالاش نجد أن الفيلم الناطق الجديد وقتها هو شىء يتلمس طريقه نحو الوصول إلى الشكل أو القالب الفنى المناسب للإبداع.

وربما من أهم الآراء التى طُرحت فى هذا الصدد ما فعله وعرضه المخرج الروس سيرچى إيزنشتن فيما يُطلق عليه السمعى البصرى، وقد أصبحت كلاسيكية فى استعمال الصوت فى السينما بطريقة ابتكارية مؤثرة وتتلخص هذه النظرية كما شرحها إيزنشتين فى أن لكل كادر. سينمائى أى صورة مرادفًا صوتيًا نغميًا، بحيث يجب أن يتوافق الصوت المسموع بالذات بالموسيقى مع البناء المرئى للصورة ويسيران معاً فى توافق شديد الخصوصية، ولقد شرح ذلك فى كتابه (الإحساس السينمائى) بشكل تفصيلى، أضف إلى ذلك اللون حين دخل كشىء جديد على الشريط السينمائى.

ومع الصوت دخلت الصورة السينمائية إلى طريق طويل من التطور المستمر.

وربما من أهم إنجازات الصورة السينمائية الجديدة تطور أدوات الحركة وبالذات الكرين الذى أصبح من ضروريات الأفلام الاستعراضية الغنائية، وبأحجام مختلفة كبيرة ومتوسطة وقليلة الارتفاع، وهذا حدث بعدما أصبحت الكاميرا السينمائية داخل العازل الصوتى (البلمب) وليس فى مرحلة حبسها داخل الحجرات المُحْكمة الإغلاق.

كما ساير ذلك تطور كبير فى بناء الديكورات الاستعراضية بشكل ابتكارى، وبالرغم من أن معظم الأفلام بالأبيض والأسود إلا أن استغلال مهندسى الديكور العباقرة لدرجات الرماديات والأبيض والأسود وبريق المنعكسات فى ملابس الراقصين مثل (الترتر) وخلافه، أضفى على الصورة الناطقة سحرًا بهيجًا.

عرفت مصر السينما الروائية خلال هذه الفترة، حقًّا إن أول تصوير محلى عام ١٩٠٧ بالإسكندرية مع عزيز بندرلى ودوريس وكان أغلب النشاط هو أفلام تسجيلية وإخبارية وكان مرتبطًا بوجود الأجانب والمتمصرين بكثرة، إلا أنه منذ عام ١٩٢٣ ظهر الإنتاج المحلى الروائى لفيلم (توت عنخ أمون) وفى عام ١٩٢٧ فيلم (ليلى) لعزيزة أمير إخراج وداد عرفى وفيلم (قبلة فى الصحراء) إخراج إبراهيم لاما ١٩٢٨. ولم تستمر السينما الروائية المصرية كثيرًا صامتة، حيث لم تمر سنوات قليلة حتى نطقت الأفلام المصرية، وكان أول فيلم مصرى ناطق هو (أولاد الذوات) إخراج محمد كريم عام ١٩٣٢ (صور من ١٠٩ إلى ١٢٥).



(١٠٩) الكاميرا السينمائية أصبحت مسجونة داخل صندوق له واجهة زجاجية داخل البلاتوة



(١١٠) كما نلاحظ ٤ حجرات للكاميرا استعدادا لتصوير استعراض غنائى راقص



(١١١) فريد إستير وجينجير روچيرز راقصين فى قمة العمل بالأفلام الغنائية الاستعراضية التى بدأتاه شركة مترو جولدين ماير



(١١٢) جين كيلى أحد قمم الرقص الاستعراض فى أحد الأفلام الأمريكية التى تفوقت فى هذا النوع الموسيقى الرقص



١١٣- جين كيلى فى احد استعراض فيلم (أمريكى فى باريس)



(١١٤) لقطة من فيلم (الملكة كريستينا) للممثلة جريتا جاربو والميكريفون هو المصباح المعلق بين الممثلين ليكون أقرب ما يمكن للحوار



(١١٥) عازل الكاميرا السينمائية من صوتها (البلمب) وهو ضخم جداً فى مراحله الأولى، وفى خلف المصور مصدر ضوئى مركز



(١١٦) الكاميرا السينمائية داخل (البلمب) العملاق



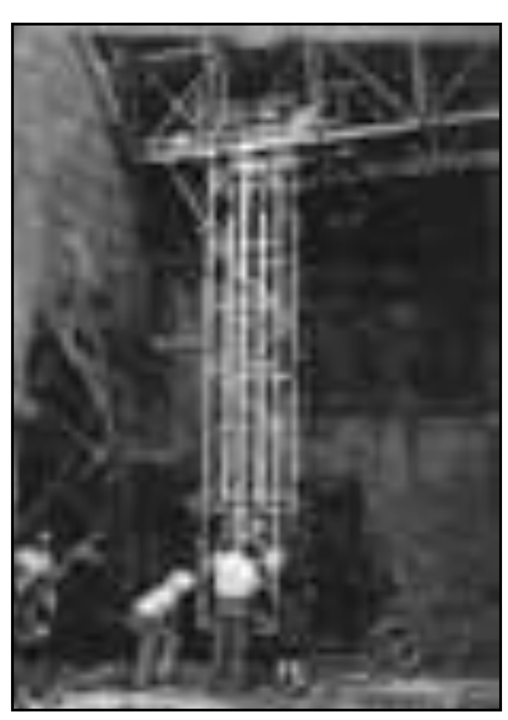
(١١٧) الممثل الكوميدى (باستر كيتون) أمام (بلمب) فى أحد أستوديوهات هوليوود



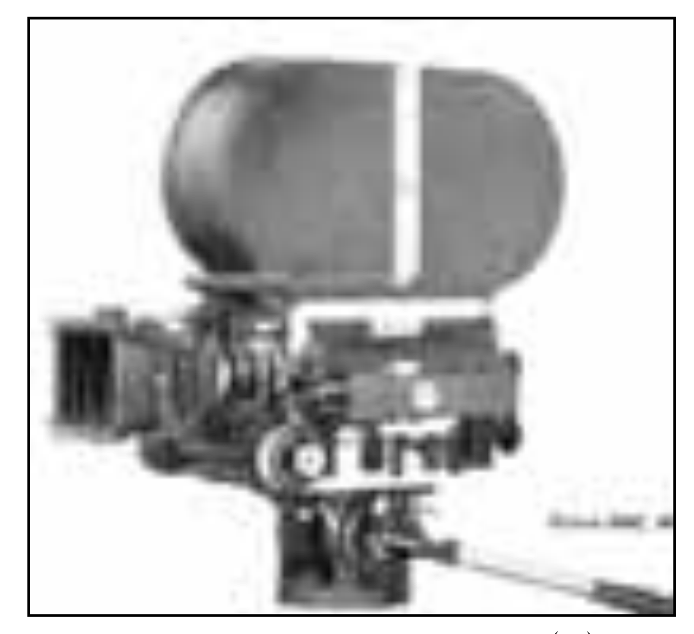
(١١٨) الكرين الضخم داخل البلاتوه



(١١٩) أثناء تصوير إحدى اللقطات بالكرين، لاحظ مكان الميكروفون



(١٢٠) كرين من ابتكار أستوديوهات اوفا فى ألمانيا، معلق من أعلى ويمكن أن يرتفع وينخفض



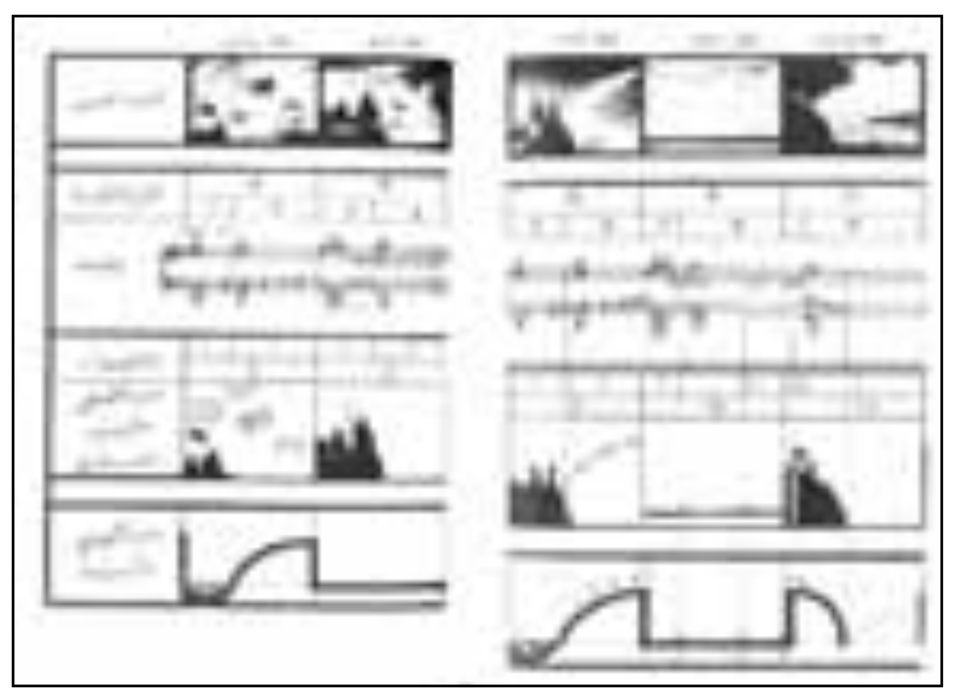
(١٢١) الكاميرا الأمريكية ميتشيل داخل البلمب الأحدث والأقل حجما ووزنا



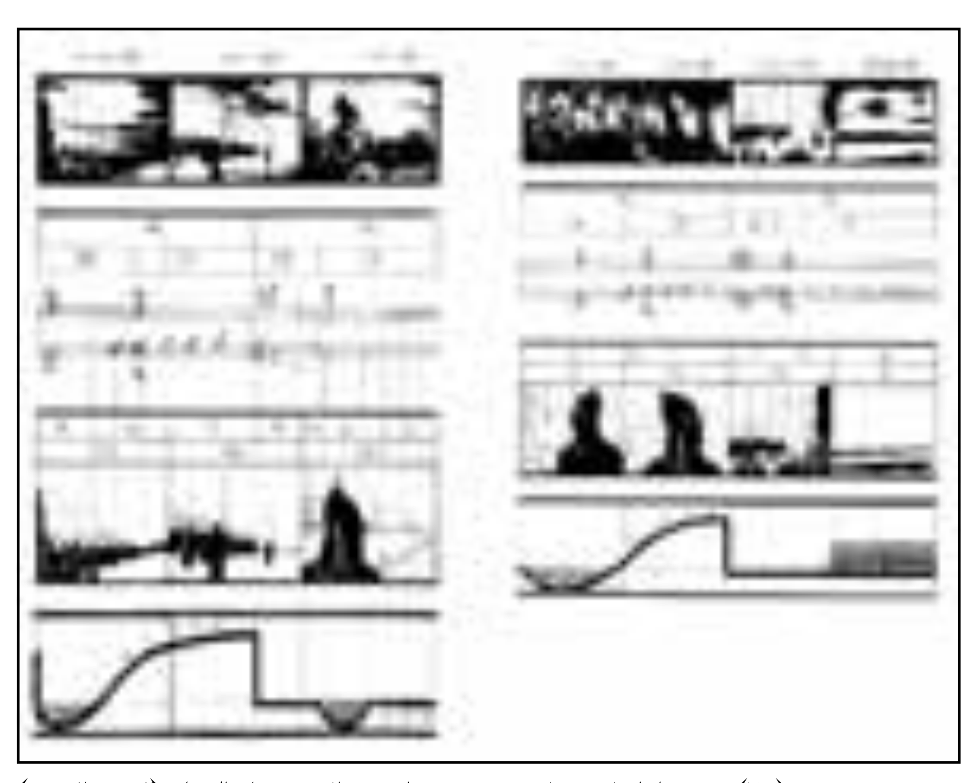
(١٢٢) نوع جديد من البلمب أحدث وقتها



(١٢٣) الكاميرا الألمانية أريفلكس داخل بلمب أخف وأسهل وعملى أكثر - جسم البلمب مفتوح للإيضاح



(١٢٤) رسم تخطيطى لسرجى إيزنشتين بوضح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعى البصرى)



(١٢٥) رسم تخطيطي لسرجي إيزنشتين يوضح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعي البصري)

٨- اتجاهات متعددة فى التصوير:

تطورت الصورة السينمائية فى اتجاهات متعددة منذ تواجدها على ساحة الرؤية، وكان نتاج ذلك نمو لغة بصرية حركية وهو ما نطلق عليه "اللغة السينمائية" التى أخذت كثيراً من حروفها من الفنون السابقة للبشرية أو بالإضافة إلى ابتكار صانعى السينما والأفلام رويداً .. رويداً لغة خاصة بهذه السينماتوجراف التى تقدمت سريعاً فى عدة اتجاهات سواء كانت الأفلام صامتة أو ناطقة إلا أن ما يهمنى هنا .. ماذا حدث فى الاتجاهات المتعددة التى تواجدت مع تقدم فن السينما.. هذه الاتجاهات فى الصورة السينمائية كان لها فضل كبير فى الرقى بتلك اللغة والعمل على وضع الفن السينمائى فى مكانة الصحيح بين الفنون الرفيعة، وما كتابى هذا إلا بحث فى العمود الفقرى للصورة السينمائية التى حملت هذا الجمال والعاطفة طوال المائة والعشرين عاماً الماضية، الاتجاهات عديدة ربما وقتها كانت غريبة وجديدة ومبتكرة، ولكن الآن هى راسخة وموجودة وساهمت بشكل ما فى ذلك التقدم للفن السينمائى، لم تتواجد معاً أو فى زمن واحد بل فى عقود متتالية .. وربما تكون مستمرة حتى الآن فى تطورها مع حفاظها على جذورها التى بدأت بها، وسأحاول أن أضع رءوساً لهذه الاتجاهات حتى توضح دورها فى تطور الصور السينمائية واللغة السينمائية وأهمها هى:

أ – التصوير الأخبارى.

ب – التصوير التسجيلى الحر فى كافة المواضيع.

جـ–التسجيلى الثورى.

د–الأفلام الطليعية وما هو فى معطفها.

هـ– الواقع التسجيلى للحروب.

وغنى عن التذكير أنى أتكلم على تطور الصورة السينمائية بشكل واسع مع هذه الاتجاهات المختلفة والتى بدأت مع أفلام لوميير الأولى التسجيلية لخروج العمال من المصنع والحياة فى شوارع مدينة ليون ودخول القطار رصيف المحطة وخلافة؛ حيث إن البداية كانت فى السينماتوجراف إخبارية تسجيلية، وحتى إذا قيل فكاهية فى الصبى والبساتنى أو واقعية فى أفطار الطفل.

أ – التصوير الإخبارى:

عندما نتكلم عن ما سجله وصورة الأخوان لوميير، فهما سجلا أحداثاً وهى الآن وثائق .. أما فى زمنها فهى أحداث تسجيلية خبرية، مع العلم أن ذلك لم يكن مطروحاً .. بل المطروح وبشدة مبهرة – تسجيل الحركة والحياة فى أماكن عديدة وبعيدة، ولكننا نقول إنه بدأ الاتجاه التسجيلى مع هذا الوليد الجديد ومع مرور الوقت بدأت الجرائد الإخبارية السينمائية مع الأفلام البسيطة التى تعرض على الجماهير فى فرنسا بخلاف (لوميير) الذى أرسل كاميراته فى كافة أنحاء العالم ليسجل معالم الدنيا ثم كانت جريدة (باتيه) الفرنسية من أهم الجرائد التى ظهرت بعد فترة وجيزة من اخترا ع السينما، وعدة جرائد سينمائية فى بريطانيا من أهمها جريدة جيمس وليامسون التى كانت تعرض فى مدينتا برايتون الساحلية ولندن، وفى بلادنا عام ١٩١٢ كان دى جارين يعرض بالإسكندرية جريدة سينمائية ثم الرائد المصرى/ محمد بيومى باسم (آمون) ومع بداية أستوديو مصر فى عام ١٩٣٥ أنشئت جريدة مصر السينمائية الناطقة، والحقيقة لم يقتصر التصوير الإخبارى على الجرائد السينمائية فقط، بل كان هناك تسجيل للنشاطات المختلفة فى المجتمعات الغربية بهذا الاخترا ع الجديد .. مثل حفلات المدارس والزفاف والمناسبات والأعياد، وطقوس الجنازات لعظماء البلاد ... فى الغرب كما فى الشرق كانت السينماتوجراف تسجل لتوثق مستقبلا الخبر .. وفى الزمن القديم ورغم أن إمكانات الكاميرات والأفلام بسيطة إلا أنها تركت لنا هذه الأفلام الإخبارية صورة حقيقة لها مصداقية تسجل زمناً وبشراً وأحداثاً وتاريخاً مصوراً متحركاً ولأول مرة فى التاريخ،

ويجب هنا أن أشير إلى جهد الصديق الفنان المخرج مدكور ثابت الذى شرفت وعملت معه فى فيلم تسجيلى يوثق لتاريخ مصر المصور فى مائة عام باسم (سحر ما فات من كنوز المرئيات) عام ٢٠٠٣.

التصوير الإخبارى فتح الباب على شىء هام سيكون له شأن كبير بعد ذلك وهو مصداقية الصورة .. وسيكون السؤال الملح بعد ذلك .. هل يا ترى المصداقية يمكن أن تزيف وقائعها وهى تحمل كل ذلك الصدق والحقيقة؟

وسنعلم من تاريخ التصوير الإخبارى أن ذلك ممكن! أعتمد التصوير الإخبارى بعد انتهاء مرحلة الأخترا ع على استعمال كاميرات أصغر حجماً ومقاساً وكان المنتشر مقاس التصوير ١٦ مللى، وعند عرضها فى دور العرض تكبر الصورة إلى المقاس ٣٥ مللى، كان ذلك فى السواد الأعظم من هذا النوع من التصوير، عملية التكبير Blow - up التى تتم فى المعمل تظهر بشكل ملحوظ البناء الحبيبى للفيلم، ولكن لم يكن ذلك بالشىء المشوه أو العيب الملحوظ، وكان أهم شىء ملفت بالطبع الخبر الذى ينقل مصوراً، وكان هناك تصوير إخبارى بالمقاس ٣٥ مللى لكن قليل، هذا التحبب يكون ظاهرة بقوة إذا استعمل فيلم عالى الحساسية، لأن من طبيعة هذه الأفلام عالية الحساسية، شكل حبيبات الفضة الكبيرة فى بنائها لاستجابتها للضوء الضعيف أكثر، وبذلك تظهر الشكل الحبيبى الإخبارى عندما تصنع فيلماً يتكلم عن موضوع درامى له جذور فى الواقع وربما من أهم الأفلام التى شاهدتها الفيلم الإيطالى (معركة الجزائر) للمخرج جيوليو بنتوكارفو عام ١٩٦٦ الذى اتخذ من هذا الأسلوب منهجاً كاملاً للفيلم تشبها بالجرائد السينمائية الفرنسية التى كانت تسجل أحداث ثورة الشعب الجزائرى البطل ضد المحتل الفرنسى الغاصب .. وهذا كمثال والأمثلة عديدة وكثيرة.

والفيلم الإخبارى له الفضل فى اخترا ع العدسة الزووم Zoom Lena فى أوائل العقد الخامس، وهى عدسة واحدة متعددة البعد البؤرى من العدسة المتسعة Wide إلى العدسة العادية Normal إلى العدسة الضيقة المقربة Telephoto وإن كان يطلق عليها فى الدراما – العدسة الكاذبة – بطبيعتها المختلفة بصريًا عن حقيقة العين إلا أن هذه العدسة كانت شيئا مهمًا جداً فى الإخبار المصورة بها لإمكانات قربها وبعدها من الشىء بسهولة كما أنها ستكون عدسة أساسية فى تطور لاحق بعد ذلك فى التصوير الإلكترونى (الفيديو) سواء فى الأستوديو أو الكاميرات المحمولة التى ستستعمل للأخبار بدلاً من كاميرات السينما ١٦ مللى، ومن الطريف أن العدسة الزوم استعملت مع كاميرات الهواة ٨ مللى

قبل المحترفين، كما أنه يمكن بكل سلاسة أن نستعمل العدسة الزووم كعدسات منفصلة متعددة وبعيداً عن حركة الزووم المنقض أو الزووم المرتد. كما أن التصوير الإخبارى طور ما نطلق عليه حامل الكتف الذى يريح للمصور كاميرته بشكل جيد وعملى للغاية.

* ونأتى الآن لسؤالى هل يمكن تزيف المصداقية التى صورت؟

فى الحقيقة شهد تاريخ الأفلام الإخبارية والتسجيلية شكل من الزيف المخالف لهدف الفيلم الأساسى الذى صنع من أجله، وما سأسرده كنموذج ليس تعاطفًا مع أفلام النازية الألمانية، بل هو عرض نموذج لما يمكن أن يحدث فى أى فيلم يحمل صورًا صادقة تعبر عن رؤية صانعية سواء كنا معهم أو أختلفنا كليا فى الرؤية معهم.

المخرجة الألمانية (لينى ريفنشتال) قامت بعمل أكثر من فيلم مثل (انتصار الإرادة) عام ١٩٣٤، و(أولمبياد برلين) ١٩٣٦ وغيرها من الأفلام الحرفية الجيدة الصنع المؤمنة بفكر النازية وهى لا شك بلغت فى عملها حد الكمال، بعد انكسار النازية واختفائها، كانت هذه الأفلام الصادقة فى وقتها لفكر النازية هى نفسها الوقود الذى استعمل بمونتاج (توليف) مختلف وأصوت معلقة وموسيقى مصاحبة لتصخر من كل شىء سابق نقلتة الصورة والموضوع والفكر الذى صنعت به لينى ريفنشتال أفلامها بالأساس، لهذا سيكون دائما وأبدا ضمير وفكر الفنان خلف الكاميرا هو أهم ميزان لعرض المصداقية المصورة على المشاهدين سواء كأخبار أو تسجيلى.

ب – الفيلم التسجيلى الحر فى كافة المواضيع:

إذا كانت الجرائد السينمائية السابقة قد نقلت لنا الأحداث لتوثق بعد ذلك مرئية، إلا أن بعد قليل بدأ رواد يستغلون هذه المصداقية والصدق فى المواضيع والصورة فى صنع أفلام وثائقية لها فكرة فى موضوعها وهدفه من صنعها وربما أفلام مثل (نانوك) و(موانا) لروبرت فلاهرق، و (صائدو الأسماك) لجون جريرسون، وفيلم (الجسر) وفيلم (٤٠٠ مليون) ليوريس إيفانز أو (أغنية سيلان) و (قطار البريد الليلى) لبازيل رايت، أو فيلم (نهاية بطرس بورج) لبودوفكين وفيلم (أكتوبر) لإيزنشتين وغيرهم من عظماء صانعى الفيلم التسجيلى فى العالم قد استطاع مخرجوها أن يضيفوا فى أفلامهم شيئا مهماً جداً للصورة أولاً: نعلم المصداقية وثانياً: اختيار الموضوع وطرحة وثالثاً: وهو ما يخص الصورة وبالذات الاختيار الجمالى فى تناول مفردات الصورة السينمائية حتى إذا كانت تصور شيئا قبيحاً فإن فرصه الاختيار هنا واسعة وليست محددة كما فى أعمال الجرائد السينمائية المرتبطة بالحدث اللحظى، بل هنا تنسيق جمالى للقطة والذاوية ودرجات التباين

والنصوع وحركة الأشياء داخل الكادر ووقت وزمن التصوير .. كل ذلك جعل الفيلم التسجيلى من البداية يكون له نظره فنية مختلفة تماماً عن واقع الجرائد السينمائية، وكان الفضل لهؤلاء الرواد الذين ذكرتهم وغيرهم واستمر الحال عقداً بعد عقد، وأحب أن أفرق بين ما أتكلم عنه وما يحدث فى بعض الأفلام التسجيلية الدعائية لشىء ما، هنا يختلف الموضوع والفكرة ولكن يبقى للصورة سر جمالها فيما أسلفت.

ولقد تناولت الصورة فى الأفلام التسجيلية الجمال والجماليات والكشف عن عوالم غامضة وزوايا مبهرة على مر السنين، وتنوعت موضوعات الأفلام فى كافة فروع البحث والمعرفة، للفنون، للآثار، للمشاريع، للاجتماع، لتوثيق الأحداث، لتوثيق حياة الشعوب فى زمن معين وهو ما نطلق عليه السينما الإثنوجرافية أى التى تهتم بدراسة وتسجيل حياة الشعوب؛ وبالذات فى الأماكن النائية وغير المعروفة. وإنى أتذكر فيلماً شاهدته فى جمعية الفيلم من زمن عن جماعة أو قبيلة تعيش فى أدغال الفلبين ومنقطعة الصلة بالعالم الخارجى الحديث وتعيد إلى أذهاننا الحياة البدائية للإنسان الأول .. وكان فيلماً أسكتشافيًا رائعا، ولقد كنت محظوظاً فى حياتى أنى عملت وإلى الآن فى الأفلام التسجيلية فى بلادى وأستمتعت برحلات الكشف والمعرفة التى تميزها.

كما أنى لاحظت شىء هام سواء للمصورين أو المخرجين المتميزين فى كثير من البلاد ومن ضمنهم بلادنا، أنهم إذا مروا فى بداية حياتهم العملية سواء كهواه أو محترفين بالعمل فى الفيلم التسجيلى، فإن ذلك له تأثير كبير عليهم فى نضجهم الفنى والفكرى، وتكون صورتهم بعد ذلك لها خصوصية متميزة فى أفلامهم الروائية، هذا ما لاحظتة وأضيف رأى شخصى لى .. بإن عمل وتصوير الفيلم التسجيلى أصعب بكثير من الفيلم الروائى، لأننا علينا أن نركز ونقتنص اللحظة والجمال والمعنى من الحقائق أول بأول.

جـ- التسجيلى الثورى:

إن النضال فى سبيل السلام والديمقراطية يتطلب كفاحاً عنيداً فى الجبهة الثقافية، سواء فى الشرق أو الغرب، ولا يكون هذا إلا من خلال صنع أفلام تسجيلية تفضح دعاة الإمبريالية واستغلال الشعوب والخداع الممنهج لذلك، لذا كانت الثورة الروسية عام ١٩١٧ أول من فكر فى أن محاربة نقص الوعى عند الجماهير بالفيلم الثورى التسجيلى، وعند إنشاء قسم الأخبار باللجنة السينمائية بموسكو، كانت الأخبار شيئا أساسيا، ولكن بجانب ذلك هيئة خاصة سوفيتيه تعمل بإنتاج الأفلام لتعضد الثورة الجديدة، ومن هناك كانت البدايات الأولى لإدراك السينما بالصورة التى عبر عنها لينين وقتها بالدعاية السينمائية

المصورة. وأصبحت السينما الثورية الفنية هى أحد المصدرات التى تتعرض لهجمات الأعداء فى الداخل والخارج.

وظهرت نظريات فى تصدى الصورة السينمائية إلى التزيف وربما من أهمها نظرية دزيجا فيرتوف (السينما- عين) الذى بدأت مع السينما الثورية السوفيتية فى روسيا، وكانت المحاولات الأولى للبحث عن شكل جديد لهذه السينما من خلال الاحتكاك المباشر بالجمهور الذى تتوجه إليه، وكيفية استخدام السينما كأداة اتصال بهم، التقى فيرتوف بالفلاحين والعمال والجنود فى جبهات الحرب الأهلية، وخلال هذا الاحتكاك وملاحظته الثاقبة لهم خرجت أقواله التى تؤصل لنظريته - السينما - عين - إذ يقول (علينا أن نرى الحياة ونصغى إليها، وأن نلاحظ تعرجاتها وانعطافاتها وأن نتلقف تهشم عظام نمط الحياة القديمة تحت ضغط الثورة، تلك هى المهمة المباشرة الملقاة على عاتقنا).

وبدأ من عام ١٩٢٢ حيث كونت جماعة (السينما - عين) أنكرت السينما التمثيلية الفنية وبالتالى السينما يجب أن تهجر البلاتوهات والممثلين المحترفين والأعمال الأدبية، وأن تركز على أهمية ما تلتقطه آلة التصوير السينمائى، ولقد طبق فيرتوف هذا فى أفلام ثورية مثل (إلى الأمام أيها السوفيت) عام ١٩٢٩، وفيلم (الإنسان وراء الكاميرا)عام ١٩٢٩، وفيلم (الحماسة) عام ١٩٣٠ وفيلم (ثلاثة تحديات عن لينين) عام ١٩٣٤.

والسينما - عين هى سينما من أجل الحقيقة أى واقع ولكنها موجه فكرياً وماركسياً وتصور فى أغلب الأحيان بتلقائية وغفلة، لإظهار الناس بلا أقنعة وبدون مكياج، ليس هناك تحايلات بل - عين الحقيقة - وكما ستلاحظ من بعد أن هناك اتجاهاً بعد ذلك فى السينما سيظهر باسم سينما الحقيقة - أخذنا من فيرتوف فى اللغة السينمائية اللقطة الذاتية وأخذنا فى معالجة صورته ذلك الواقع الحقيقى الرائع والصادق لتلقائية الجماهير وبشكل غير مصنع تماماً.

ومع المد الثورى والتغير الاجتماعى الذى حدث فى العالم بعد نهاية الحرب الكورية فى أوائل الخمسينيات وموجه تحرر الشعوب فى أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية انتشر السينمائيون المؤمنون بالسينما التسجيلية الثورية وكان قمة ذلك فى ستينيات القرن الماضى، حيث بدأ فى مدينة تبسة الحدودية بين تونس المستقلة والجزائر المحتلة من فرنسا أول تصوير تسجيلى يحفز المجاهدين ويسجل نشاطهم فى التدريب والعمليات ضد المحتل الفرنسى. السينمات الثورية فى كوبا وأمريكا الجنوبية وسينما تدعمها الأشكال الدنيا من الثقافة الشعبية الدارجة حسب البلد والمواقع. ويأتى بيان جاوبير روشا عن جماليات

الجوع لهذه السينما الثورية وصنعت أفلام تظهر الواقع الحزين الفقير الجائع وقبحة، وسينما فرناندو سولانا، وأوكتافيوجيتينو، لتسجل واقع ثورات الشعوب والأعمال الفدائية المعارضة للحكم الأستبدادى، أى سينما من نوع ثالث ثورية، وخوليو جارثيا إسبينوساً وغيرهم، مما جعل هذا النوع من الأفلام تحظى بشكل محترم وفاضح لما يصنعه الحكام العملاء فى شعوبهم لصالح الأمبريالية العالمية.

كانت هذه الأفلام الثورية وهى أغلبها تسجيلية أفلام مقاومة، وهى ليست متجانسة ولا ثابتة حيث تتغير بمرور الوقت وتتنوع من منطقة إلى أخرى ومن بلد إلى بلد. ولننظر ما حدث فى بلادنا من أفلام ثورية بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

إن مصداقية الصورة السينمائية فيها هى ما يميزها، ليس شرطاً أن تكون ذا مستوى فنى وتقنى عال، بقدر ما شرطا أن تكون مصداقيتها فى عرض وفضح سلبيات المجتمع هدفها وتعرض وجه نظرها بكل حرية، وليس كما كان فى الماضى بنظرة مركبة أو غيرها، وبالطبع يمكن تزييف الواقع الحى التسجيلى إلى عكس مضمونه بإعادة صياغتة ومونتاجه، كما حدث فى الأفلام التسجيليه التى مجدت النازية وهتلر فى ألمانيا.

د- الأفلام الطليعية وما هو فى معطفها:

ومن الأفلام التى ظهرت كذلك مختلفة ومؤثرة بشكل كبير على السينما والصورة التقليدية الكلاسيكية، السينما الطليعية Avant - garde وهى سينما متأثرة بشكل كبير ببعض المذاهب التشكيلية كالتجريدية والتعبيرية والحركية - ما بعد كاليجارى - والسريالية والدادية وعمل بها مخرجون ينتمون لهذه الاتجاهات، وهى سينما تتميز بالتعبير الجرىء، وتميل إلى اتباع أسلوب غير مألوف فى عصره، سواء فى الشكل والمضمون والتصوير بالذات ومنها الأفلام السرية التى ظهرت فى الولايات المتحدة فى عقد الستينات undergorund وتعتمد هذه الأفلام على التكاليف المادية الرخيصة وتستخدم كاميرات ١٦ مللى وبعد ظهور كاميرات الفيديو المحمولة والرخيصة أصبحت هى غاية المراد لهذه الأنواع من الأفلام والاتجاهات، وأغلب هذه السينما تتكلم عن موضوعات شائكة حرة تماماً غير ملتزم بفكرة سياسية ما إلا ما يعبر عنه صاحبه، وفى كثير من الأحيان هى سينما إباحية تعرض الجنس بحرية كبيرة ولكنها لا تصنع أفلاما تحت مظلة الجنس للإثارة أو الأورتك والتهيج، تستعمل فى شكل صورتها السينمائية الكثير من عشوائية التناول وبمفهوم جمالى، وتستخدم تسجيل الصوت مع الصورة عندما توفر ذلك سينمائيا فى مقاس التصوير ١٦ مللى ثم كاميرات الفيديو التى تسجل الصورة والصوت

معاً، كما أن لها رواداً عملوا بأفلام ٣٥ مللى مثل لويس بونويل وسلفادور دالى الذى صنعا فيلم (كلب أندلسى) عام ١٩٢٨ كفيلم سريالى كامل الأوصاف، به صورة غريبة شاذة صادمة، مما لا شك فى ذلك العصر يعتمد الفيلم على لقطات مدهشة وشاذة ومجنونة لم تشهدها الشاشة من قبل والسريالية حتى الآن فى الأفلام وبشكل فى التصوير أكثر حداثة بتقدم التكنولوجية وما نشاهده كمثال فى فيلم (خلية) Cillأو (ماتركس) Ma-trex وغيرهما من أفلام يطلق عليها الآن أفلام الخيال العلمى ما هى ألا صورة سريالية خيالية فائقة الإتقان وتحت هذه الاتجاهات كذلك يظهر الفيلم التجريبى Experiential وهى سينما كما يعبر عنها اسمها تجريبية لا تطبق القواعد المتعارف عليها فى فن السينما والفيلم السائدة، من حيث الموضوع والمعالجة البصرية والموضوعية والإخراج وغيرها، وتبدأ مثل هذا المحاولات فى الأفلام القصيرة عادة لمعرفة مدى استجابة الجمهور لها، ثم تنتقل إلى الأفلام الروائية الطويلة، وكثير من اتجاهات الأفلام الطليعية كانت فى البداية تجريبية وكثير من فنانى التشكيل عملوا فى هذا النوع من الأفلام وربما من أهمهم مارسيل دى شامب Marcel Duchamp أحد رواد الفن التشكيلى الحركى، وجان كوكتو Jean cocteau بالإضافة لسلفادور دالى ولويس بونويل وغيرهم.

وما يهمنى هنا ماذا أضافت هذه الاتجاهات الفنية أيا كان اسمها لفن وتطور الصورة السينمائية نجد أهم الإضافات وهذا ليس حصراً بقدر كشف الضوء .. فنجد أنها ساهمت فى:

* الصورة لم تصبح فى هذه الأفلام حبيسة الشكل التقليدى الكلاسيكى الذى شرح من قبل، بل تحررت بالكامل داخل الإطار – الكادر – من أى منطق إلا ما تفرضه رؤية الفنان المخرج ويساعده مصوره، أو إذا كان المخرج هو المصور فهنا الشكل للصورة سيكون مثل حرية الفنان التشكيلى تماماً وباختلاف الأدوات.

* اللقطات الغريبة القريبة والمتداخلة بالطبع المزدوج والمائلة وذات الزوايا غير التقليدية ومبتكرة فى رؤيتها للأشياء.

* عرض جسد المرأة أو الرجل واضحاً بدون خجل، وتشكل بوزارات الجسد بما يلائم الفكر المقدم والغرض الفنى الذى يحمله الفيلم.

* ليس هناك لقطات ممنوعة بغرض الاشمئزاز أو العيب أو عدم اللياقة .. بل الصراحة والجنوح إلى ما هو غير طبيعى وغير مألوف.

* استعمال تقسيم الشاشة إلى أجزاء لعرض أكثر من حدث، أو عرض الحدث هو متكرراً بواسطة تقسيم الشاشة.

* مزج الصور السينمائية الحية مع الرسوم المتحركة أو مزجها بالحشرات والذباب والديدان بشكل صادم رمزى إذا تطلب التشبيه ذلك.

* تصوير الواقع كما هو بدون أى إضافات جمالية أو ترتيب سابق - سيتواجد أسلوب فى فترة لاحقة فى اتجاه سينما الدوجما. عام ١٩٩٥.

* عمل ما يسمى (الكولاج) السينمائى المرئى فى التناول للصورة وبشكل سريع وجديد.

ومن ضمن هذه الاتجاهات الرسم على الفيلم نفسه، ولقد اشتهر الفنان الكندى نورمان ماكلارين بهذا النوع الفنى الذى تطور معه إلى ما نطلق عليه التصوير المتقطع للحركة أو غير المتصل، Stop - Motion Cinematography وهو توقف الكاميرا وتوقف الحركة فى لحظة معينة فى أثناء التصوير للقطة، حتى يجرى تغير فى وضع محتويات المنظر، ثم مواصلة التصوير ثانية، ويكون نتيجة هذا ظهور تغير سحرى عند عرض اللقطة على الشاشة، أى أن المنظر يحدث فيه تغير مفاجئ من حال إلى حال وذلك فى اللقطة نفسها، وهذا ما صنعه الرائد جورج ميليس فى فجر السينما.

أما التصوير على فترات Time - lepse Cinematgraphy فهو أقصى أنوا ع التصوير السينمائى سرعة - غير التصوير السينمائى فائق السرعة - ويستخدم عادة للحصول على صور متحركة، لعملية بالغة البطء أو حركة ما ليس شرطها البطء، مثل نمو النبات أو الزهور وفى هذه الحالة يجرى التصوير صورة صورة، ويفضل بين كل صورة والصورة الأخرى فترة زمنية طويلة نسبيًا - حسب المطلوب - ويسمى أحيانا التصوير المختصر للزمن، والكاميرا التى تعمل ذلك تكون مجهزة بأدوات خارجية تعمل على ذلك ويمكن ضبط الزمن كما نريد من سرعة وبطء الالتقاط للصور.

ونأتى الآن لاتجاه سينما الحقيقة Cinema Verite التى انتشرت كنوع أنثروبولوجى للشعوب فى فرنسا على يد جان روشر وإدجار مورين وهو عالم الاجتما ع الذى صك مصطلح سينما الحقيقة، كما ظهرت فى الولايات المتحدة وهذه السينما كما يعرفوها (سينما الحقيقة حيث يقتنص الفيلم التسجيلى أصالة الحياة كما هى معيشة فى الواقع) وفى أقوال أخرى يطلق عليها السينما المباشرة، وهكذا أصبحت للسينما المباشرة أو الحقيقية مع كافة الاتجاهات الطليعية السابقة وجود دائم، ليس خفى ولكنه ثابت فنشأت بذلك بؤرة كامنة أشعل جذوتها رواد عظام أضافوا للغة الصورة السينمائية الحية شعلة لن تنطفئ أبدا منذ ذلك الحين.

هـ- الواقع التسجيلى للحروب:

فى الماضى قبل الفوتوغرافيا، كانت المعارك الحربية تسجل فى لوحات بعد المعارك بفترة زمنية تمجيداً كما نشاهدها فى المتاحف، وأول معارك سجلتها الكاميرا الفوتوغرافية الوليدة كانت الحرب المكسيكية الأمريكية فى عام ١٨٤٧، ثم الحرب الأهلية الأمريكية بدءًا من عام ١٨٦١ وعند قيام الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ لم يكن عمر السينماتوجراف قد نضج بعد، فقد كان عمرها تسع سنوات، ولكن رغم ذلك ظهرت الأفلام الأخبارية التى نشاهدها حتى الآن فى دور العرض فى الجبهات للحلفاء أو للألمان والأتراك، وبالطبع لم تكن سريعة الحركة كما نشاهدها الآن بعد إضافة الصوت والتعلق لها، حيث كانت هذه الوثائق تصور وتعرض بسرعة ١٦ صورة فى الثانية فيبدو كل شىء متحركا فى صورتة الطبيعية، ولكن بعد دخول الصوت عام ١٩٢٧ واختلاف عدد الصور التى تصور فى الثانية الواحدة إلى ٢٤ صورة ليلائم ذلك طول الصوت على الشريط الفيلمى، إذ رغم ذلك يسبق شريط الصوت شريط الصورة بـ ١٩ ونصف صورة حتى تكون الصورة والصوت متزامنان متطابقان معا.

هذه الوثائق التى صورت بهؤلاء المصورين العظماء الأوائل فى الحرب العالمية الأولى، هى التى بقيت كذاكرة مرئية لهذه الفترة التاريخية الهامة مع الصور الفوتوغرافية بالطبع، وكثير من الأفلام الحديثة تأخذ من هذه الأفلام مرجعية بصرية لما كان فى الماضى الحربى.

ثم كانت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) التى شهدت مع تطور الكاميرات الصغيرة، كم كبير من الوثائق المصورة سواء فى ألمانيا النازية التى اكتسحت فى أوائل الحرب أوروبا وشمال أفريقيا وروسيا وصنعت أكبر وثاق مصورة حتى هذا التاريخ لكثرة مصوريها على الجبهات المختلفة والكاميرا الإريفلكس الخفيفة الصغيرة التى تمسك باليد وكأنها سلاح، كما شهد الحلفاء كذلك نشاط مكثف للتصور على الجبهات، وكان كل ذلك يصب فى الدعاية والدعاية المضادة التى تروج لهذا أو ذاك وحتى الآن يعرض علينا كمًّا كبير من هذه الأفلام فى وسائل العرض التليفزيونية والفضائية، كما شاهدت فى شبابى كم من هذه الأفلام فى سينما (أوديون) بالقاهرة فى حقبة الستينات أفلام تسجيلية عن الحرب العظمى من وجه النظر السوفيتية، حيث كانت هذه الدار مخصصة لعرض الفيلم السوفيتى - الروسى - وتشاء الأقدار أن أصبح مصوراً سينمائيا وأصور فى الجبهة المصرية فى حرب الاستنزاف (١٩٦٧ إلى ١٩٧١) ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣ كمصور متطوع

فتعايشت مع التصوير الحربى بشكله الحقيقى كما شاهدته فى كم الأفلام العديدة سواء روسية أو غربية أو ألمانية أفرج عنها بعد زمن.

ومن المتناقض فى تصوير الأفلام الروائية الحربية فى أغلبها ذلك التكنيك المتزن الثابت فى تصوير المعارك الذى هو عكس الحقيقة تماماً، فإن التصوير فى جبهة القتال تصوير سهل فى الأماكن البعيدة عن خطوط التماس، ولكن مرتجل وصعب ومرتعش ويمكن قنصة أولاً بأول حين تكون الفرصة سانحة أمامك بدون أن تخاطر بحياتك وكثير من مصورى المعارك فى تاريخ البشرية لقوا حتفهم، أتذكر على أفيش سينما أوديون جملة (٤٠٠ مصور لقوا حتفهم فى جبهات القتال لتشاهدوا هذا الفيلم)، ولقد جربت هذا الارتجال والرعشة والخوف أثناء المعارك وشكل الصورة السينمائية الواقعية الحقيقية، وحين عملت فى بداية حياتى الفنية كمدير تصوير مسئول عن المعارك مع المخرج الإيطالى (ماريو) الذى أحضره المنتج المتميز رمسيس نجيب لمعارك فيلم (الرصاصة لا تزال فى جيبى) اقترحت عليه هذا الأسلوب المشابه للتسجيلى الحربى فى تصوير المعارك والأحداث، ولكنه رفض تماماً وأفهمنى أن السينما الروائية لا تحب هذا!!

تمر الأيام وأنسى هذا الاقتراح والحديث لأشاهد فى عام ١٩٩٨ الفيلم الأمريكى (إنقاذ الجندى ريان) للمخرج الأمريكى سيلبيرج وتصوير البولندى المولد والأمريكى الآن جانوسى كامينسكى Januz Kaminki والتى تدور أحداثه فى فرنسا إبان هجوم قوات الحلفاء على شاطئ نورماندى لبدء تحرير أوروبا الغربية من الجيش الألمانى النازى، أستعمل فى الفيلم بالتصوير الروائى بمصداقية رائعة ذلك الأسلوب الواقعى التسجيلى الذى شاهدناه فى الأفلام الوثائقية الحربية بالحرب العالمية الثانية، ولقد أبدع (كامينسكى) حيلة لتصنع هذه الرعشة وهذا الاهتزاز فى حركة الكاميرا، بأن جعل للكاميرا غالقين يعملان معاً بفارق زمنى – بحيث إن الصورة المسجلة على الكادر الواحد يكون تسجيلها على زمنين فى الحركة بينهما مسافة بسيطة للغاية، وهذا ظهر فى الشاشة كتأثير مشابه لما كان يحدث فى التصوير الحربى الحقيقى تماماً، ولقد استعمل هذا الأسلوب الواقعى فى تصوير المعارك بعد ذلك فى العديد من الأفلام التى تسجل معارك لما أعطته من مصداقية مرئية التى لم تكن موجودة فى كثير من الأفلام التى تصور المعارك من قبل (الصور من ١٢٦ إلى ١٤٢).



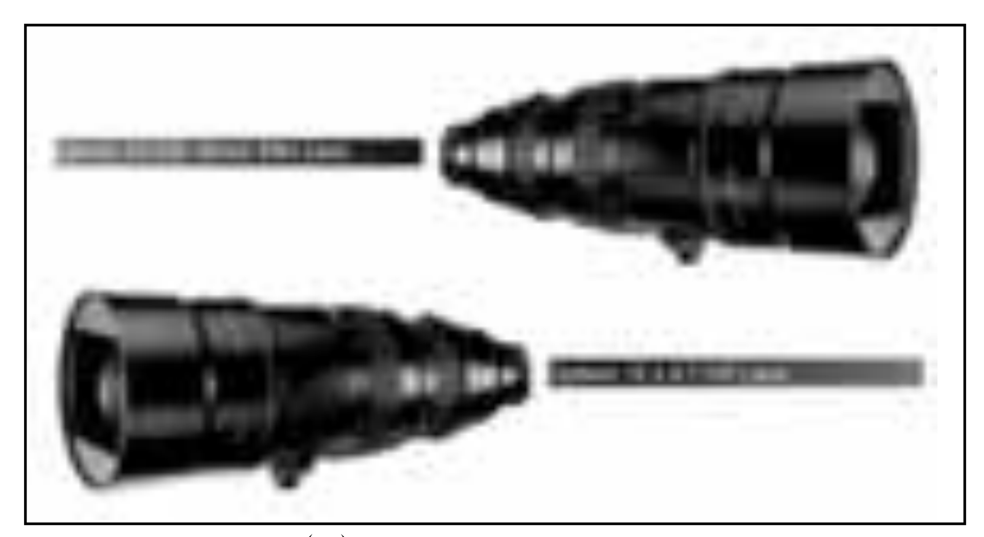
(١٢٦) تصوير إخبارى حى صورة وصوت الكاميرا ١٦ مللى



(١٢٧) المخرج جوايو بونتى كيارفى أثناء تصوير فيلم (معركة الجزائر)



(١٢٨) لقطة من فيلم (معركة الجزائر) فيه الأسلوب الإخبارى للفيلم الروائى



(١٢٩) العدسة الزووم متغيرة البعد البؤرى



(١٣٠) حامل الكتف المتطور



(١٣١) لقطة من فيلم (نانوك) التسجيلى



(١٣٢) لقطة من فيلم (موانا) التسجيلى



(١٣٣) لقطة من فيلم (صائدوا الأسماك) التسجيلى



(١٣٤) سينما الحقيقة أو ما نطلق علية الإثنوجرافية



(١٣٥) سينما الحقيقة أو ما نطلق علية الإثنوجرافية



(١٣٦) السينما - عين للروس دزيجا فيرتوف



(١٣٧) لقطة من أحد أفلام (الأندرجراوند)



(١٣٨) لقطة سريالية من فيلم (كلب أندلسى) لويس مال وسلفادور دالى



(١٣٩) لقطة من فيلم تجريبى



(١٤٠) نورمان ماكلارين يرسم على الفيلم نفسه



(١٤١) لقطة حربية حقيقية أخبارية فى الحرب العالمية الثانية



(١٤٢) لقطة حربية مصنعة فى أحد الأفلام الحديثة تنتهج شكل وصدق الحقيقة

٩- الدمار يفرز فناً:

الواقعية الإيطالية – تعبير طيع لسينما وجدت نفسها لا تملك إلا سرد واقع الحياة فى إيطاليا على مشارف نهاية الحرب العالمية الثانية، وبإمكانات تكاد تكون صفراً فى المعدات، فقد أتت الحرب على مدينة السينما التى أنشاها بفخر موسولينى الفاشى بإيطاليا كجهاز دعائى لنظامة ولتمجد مجد إيطاليا الإمبراطورى فى هذه الفترة الزمنية، وجد السينمائيون الإيطاليون وبعضهم من الطليعيين بالذات أنفسهم أمام واقع قاسى فقرروا أن يعملون بهذه الإمكانات البسيطة وتكون ديكوراتهم الشوارع والبيوت الحقيقية والأزقة، هذه الاتجاه لم يكن جديدا تماماً على السينما والفن عموماً، هناك اتجاه كامل فى الفن التشكيلى فى الرسم الواقعى أو الواقعية التشكيلية وكان رائدها فى القرن ١٩ جوستان كوربيه، كما أن فى الولايات المتحدة نفسها كانت هناك أفلام ذات اتجاه واقعى ولكنها قليلة للغاية مثل (عناقيد الغضب) إخراج جون فورد ١٩٤٠ وفى بلادنا فى مرحلة الثلاثينات كان فيلم كمال سليم (العزيمة) ذا اتجاه واقعى لحد ما، ولكن لا ينطبق عليه ما سبق، الظروف التى أحاطت بإيطاليا وكانت قاهرة من الناحية الاقتصادية والتقنية، ولهذا كان الإبداع فى موضوعات من واقع الحياة الآنية للمجتمع الإيطالى فى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها.

كان الجنود الألمان النازيين ما زالوا فى شمال إيطاليا حين بدأ روبرتو روسيلينى تصوير فيلمه (روما مدينة مفتوحة) Rome open city الذى عرض عام ١٩٤٥ ومن تصوير أوبالدو آراتا، وهو أحد أهم المصورين الذين زللوا الإمكانات البسيطة فى طرح صور سينمائية معبرة وقوية، وتدور قصة الفيلم الذى اشترك فى كتابة السيناريو مع المخرج الشاب فيديريكو فللينى الذى سيصبح مشهورا من بعد وسيرجيو آميدى، ويتمتع الفيلم بمصداقية التجربة الحقيقة المباشرة، كذلك يملك الفيلم ذلك الحس فى العمل الوثائقى الذى تأسس فى جماليات الأفلام التسجيلية ونشرات الأخبار والسينما الطليعية بكل اتجاهاتها، وتدور قصة الفيلم حول تعرض أحد قادة المقاومة الملاحقين من النازى بعد انهيار الجيش الإيطالى وإعدام موسولينى وسيطرة الجنود الألمان على شئون البلاد، للخيانة وقبل أن يعذب ويقتل، يقوم الجنود بالقبض على الصديق الذى ساعده، وإطلاق النار على خطيبة الصديق الذى آواه، (الممثلة الرائعة أنامانيانى) وهى تجرى وراء سيارة الجستابو، فى واحد من أكثر المشاهد إيلاما وتمزيقا لطيات القلوب فى تاريخ الأفلام، كما تقوم فرقة إعدام بإطلاق النار على القس الذى ساعد رجال المقاومة، كان التاريخ القريب للحرب موجوداً فى الشعور والفعل أثناء التصوير، وكانت الحقائق العارية لها علاقة كبيرة فى تكيف الظروف التى تم به التصوير، لا أستوديوهات، لا معدات إلا بدائية وصدئة من قدمها وعدم استعمالها، خليط بين الممثلين الهواة والجدد والقليل من المحترفين وأفراد حقيقيين من الناس، وكأن هذه الظروف المروعة التى صنع فيها الفيلم بإصرار فنى غير عادى وغير عادل أعطت للفيلم تلك الشحنة الرائعة من الصدق فى الحدث والصورة .. الشوارع الحقيقية والبيوت وذلك الأبيض والأسود الكابى فى غياب الشمس فى الجنوب الإيطالى حتى فى تسجيل الصوت كانت المشاكل فى بعض الأحيان أن يهرب التزامن بين الصوت والصورة، ثم نأتى لأهم ما فى الواقعية الإيطالية التى ولدت من رحم الحرب، غياب المنتجين التقليديين، وروح الفيلم الحرة الذى وفر لها روبرتو روسيلينى حرية فنية وفكرية كاملة يساعده مجموعة من الشباب، وإذا أحببنا أن نضع بعد ذلك تقييم هذا التيار الواقعى وما أحدثه فى السينما الإيطالية لفترة غير قليلة نجد أن أهم سماتها الآتى:

- التصوير فى الأماكن الحقيقية والفعلية للأحداث، لا ديكورات.
- مزج بين الممثلين المحترفين وغير المحترفين.
- ميزانية قليلة بالقياس للماضى.
- معدات بسيطة واستغلال الظروف الضوئية الطبيعية بتميز.

وكان لفنانى التصوير السيمائى دور إيجابى طرحوا من خلاله صورتهم ذلك الجمال الواقعى البسيط الصعب، وانطلق هذا الأسلوب فى التصوير وفى الموضوعات للأفلام وظهرت ما بعد الحرب أفلام على نفس المنوال للمخرج فيتوريودى سيكا مثل (ماسح الأحذية) و (سارقوا الدراجات) ... وغيرهم

قال روسيلبنى عن الواقعية التى صنعها (لم تكن أسلوباً حقيقيا وإنما هى موقف ووجهة نظر أخلاقية تشاهد من خلالها العالم، لأن الفيلم – بقصد روما مدينة مفتوحة – يروى مدينة بفقرها وكبريائها، بروحها وأمكان بعثها من جديد، إنها الشجاعة التى كانت اختيار الناس من مذاهب مختلفة، شيوعيون كاثوليك – أن يتحدوا فى المقاومة والنضال المشترك ضد قوى الشر) ويقول دى سيكا (كانت الحرب مرحلة حاسمة بالنسبة لنا جميعاً، وشعر كل منا بضرورة التخلى عن أيه حبكه سينمائية بالية. وأن نضع كاميراتنا وسط الحياة الواقعية، ووسط كل ما يصيبنا بالرعب).

هذه الواقعية التى خلقت فى ظروف قاسية أثرت بشكل كبير على جيل الشباب وقتئذ مما أطلق عليهم ما نسميه الواقعية الإيطالية الجديدة، والتى أسس صرحها. أمثال فيديوكو فيللينى ومايكل أنجلو أنطونيونى وغيرهما والتى تعتمد فى بدايتها على تناول تحليل وإظهار العامل الإنسانى بكل عناية ورقة، وتصوير الأشياء على حقيقتها كمبدأ أساس لهذا الامتداد للواقعية الإيطالية، وهو ما كان له رد فعل عالمى فى كثير من أفلام ومخرجى العالم، أما بالنسبة للتصوير فى هذه المرحلة بإيطاليا، فقد كان لارتباط إيطاليا بالحلفاء والأمريكان بالذات تم تجديد الأستوديوهات وجلب المعدات الحديثة لصناعة سينما إيطالية متطورة ومركز هام فى أوروبا لإنتاج الأفلام لكافة الأنوا ع حتى أفلام الغرب الأمريكى، ولكن هذا لم يؤثر على الاتجاه الواقعى الجميل المحترم فى هذه السينما.. ويكفى أن نذكر مخرجين أمثال لوشينوفسكونتى، جيلوبونتى كورفو، أليساندرو بلاسيتى، برنارد برتولتشى، ومصورين مثل فيتوريو سوتورارو جيانودى فينانزو وغيرهم (الصور من ١٤٣ إلى ١٤٦).



(١٤٣) لقطة من الفيلم الإيطالى (روما
مدينة مفتوحة) للمخرج روبرتو روسيلينى



(١٤٤) لقطة من فيلم (روما مدينة مفتوحة) ١٩٤٥



(١٤٥) لقطة من فيلم (سارقو الدرجات)
لدى سيكا



(١٤٦) لقطة من فيلم
(سارقو الدرجات)
لدى سيكا

١٠- الوافد الجديد ... التليفزيون!

فى عام ١٩٢٤ ،قام المهندس الإنجليزى (چون لوجى بيرد JONE LOGIE BAIRD (١٩٤٦–١٨٨٨) بعمل تجارب لعملية إرسال صورة من حجرة إلى أخرى عبر الأثير، ولقد نجح فى إرسال صورة صليب عبر الأثير للإلكترونيات بين حجرتين مجاورتين، وزاد طموحه فى محاولة جعل المسافة المرسلة للصورة أطول وأبعد إلا أن هذه المحاولة فجرت الدائرة الكهربائية الموصلة بقوة ألفى فولت، وكادت تقضى عليه، وصاحب ذلك ضجة كبيرة وهُرع سكان العقار إلى شقته فوجدوا بيرد ملقى على الأرض مغشيًا عليه، ولولا انقطاع التيار الكهربائى بسبب الانفجار لكان بيرد قد أصبح من الضحايا لأفكاره فى تلفزة الصورة والصوت. وتصادف أن عرف صحفى بهذا الحادث فكتب عنه، وأصبح چون بيرد قبلة الصحافة الإنجليزية تتابع أخباره وتطور اختراعه، حتى كان يوم ٢٧ يناير عام ١٩٢٦ حيث دعا بيرد أربعين عالمًا من المعهد العلمى الملكى البريطانى وحشداً من الصحفيين، ليشاهدوا تجربته المتقنة بنقل الصورة بواسطة التلفزة للإلكترونيات من مكان إلى الآخر، وعندما احتشد العلماء والصحفيون لم يجد بيرد شيئًا يرسل صورته إلا رأس دُمْية ابنته وسماها رأس (بيل) وكان هذا العرض ناجحًا ومبهراً أمام هذا الحشد، وولد من هذا اليوم التليفزيون فى المملكة المتحدة والعالم. تقوم النظرية الإلكترونية فى التقاط الصورة على أن هناك بعض المواد عندما تسقبل الضوء تنشط إلكتروناتها حسب شكل الضوء

الذى أحضرته عدسة الكاميرا، وهنا نمسك الإلكترونات بشكلها النشط ونرسلها عبر الأثير إلى شاشة فلورية مشعة (شاشة التليفزيون) ونقذف الإلكترونات بشدة حتى تصطدم بالمادة الفلورية فيُحْدث ضوءًا، وبالطبع حسب شكل الإلكترونات، ستكون الصورة المشاهدة على الشاشة بها مناطق إضاءة عالية ومتوسطة وضعيفة وهكذا نرى النتيجة فوراً... هذه هى النظرية الإلكترونية ببساطة التى تختلف بالكامل عن النظرية الفوتوغرافية التى تعمل على أن الضوء يسود بعض أملاح الفضة (هاليدات الفضة) ويجعلها فضة معدنية سوداء على حسب قوة الضوء الساقط على العجينة الفوتوغرافية، ولا يمكن أن ترى الصورة الكامنة التى على الفيلم إلا بعد عملية التحميض والإظهار وسنراها صورة سالبة (نيجاتيڤ) لنعمل على طبعها موجبة (بوزيتيف).

استمر بيرد فى تطوير اختراعه وأنشأ شركة بيرد للتليفزيون، كشركة فى ذلك الوقت تقوم بإرسال إذاعة تليفزيونية–مرئية–لبرامج خاصة بها، لجمهورها الذى قام بشراء أجهزة الاستقبال التليفزيونية التى أنتجتها الشركة، واستمرت التحسينات. وفى ٣٠ من سبتمبر عام ١٩٢٩ قدمت هيئة الإذاعة البريطانية أول إذاعة تليفزيونية لها من أستوديو بيرد، وفى مارس عام ١٩٣٠ كانت .B.B.C تذيع تليفزيونيًا هى الأخرى. وفى أماكن أخرى وبالذات فى الولايات المتحدة كانت التجارب الدائمة على التليفزيون من فلاديمير زاوريكين وبوريس روزنج، ففى ذلك الوقت كان السباق سجالاً من أجل تحقيق فكرة التليفزيون عمليًا، ولا سيما فى أوروبا وأمريكا.

كان العالم يمر بأزمة اقتصادية طاحنة، وعلى مشارف حرب عالمية عاتية، ولذلك ففى الجمعة أول سبتمبر من عام ١٩٣٩ أغلق التليفزيون البريطانى إرساله لثلاثة أسباب:

١. أنه اعتبر من الكماليات.

٢. لتوفير الموظفين المدربين الجيدين للمجهود الحربى.

٣. لأن الإشعاع التليفزيونى عبر الأثير يفيد الأعداء فى غاراتهم الجوية وذلك بالاهتداء به.

ولم يفتح التليفزيون البريطانى مرة أخرى إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ولصالح الحلفاء وفى ٧ يونيو عام ١٩٤٦، والتليفزيون فى المملكة المتحدة هو جهاز شبه حكومى تشرف عليه B.B.C ، كما سُمح من عام ١٩٥٥ بالتليفزيون التجارى والمحطات الخاصة.

وفى الجانب الآخر من الأطلنطى كان زاوريكين وبوريس روزنج قد احتضنتهما شركة (وستنجهاوس)، وقاما بأبحاث كبيرة فنية لجعل الإرسال والاستقبال التليفزيون حقيقة

واقعة، وكان فى عام ١٩٣٠ أول إرسال واستقبال تليفزيون تجريبى فى مدينة نيويورك ونجح بشكل كبير؛ مما شجع على التقدم بالمشروع لما ينتظره من مستقبل مزدهر. وفى عام ١٩٣٧، تمكن زاوريكين من اختراع جهاز تليفزيون بشاشة أوسع-١٤ بوصة- وبجودة أفضل.

وبدأت الشركات تتهافت على هذا الاختراع وبحلول عام ١٩٤١ كان يوجد فقط فى مدينة نيويورك ٥٠٠ جهاز استقبال، وبدأت محالُّ البيع تعلن عن بيع أجهزة الاستقبال، ولكن تقدم تلك الصناعة عاقه المجهود الحربى الذى كان يتطلب الكثير من المعدات الإلكترونية للقوات المحاربة فى أوروبا وأفريقيا وجنوب شرق آسيا، ولذا فقد توقف إنتاج أجهزة الاستقبال الجديدة فى ذلك الوقت أو كاد يتوقف. وبعد نهاية الحرب كان التليفزيون فى الولايات المتحدة هو أحد ثمار النصر، حيث انتشر وزادت المحطات العديدة والفنين، ويعتبر التليفزيون هناك تجاريًا بحتًا للترويج للسلع واللهو والتسلية والأخبار بالطبع... أى بمفهوم اقتصاد الرأسمالية الشرسة.

بالطبع إن أجهزة التليفزيون المستقبلة للصورة هى شاشات صغيرة جداً بالنسبة للشاشة الباعية الكلاسيكية فى دُور العرض، كما أن الصورة بالأبيض والأسود، ورغم ذلك حدث رواج كبير جداً وبالذات فى الولايات المتحدة لأجهزة الشاشات التليفزيونية للمنازل والمحال العامة والنوادى والمقاهى، وتنافس الشركات الخاصة التجارية جعل البرامج والمسابقات والتسلية المقدمة من هذا الجهاز التليفزيونى - عنصر جذب كبير للجمهور ليبقى فى المنزل ويشاهد هذه البرامج، ويدس بين طياتها الدعاية للسلع المختلفة - وهذا أثر تأثيراً كبيراً على الرواج الطبيعى للفيلم السينمائى، وتراجعت إيرادات الأفلام فى نهاية العقد الرابع بشكل ملحوظ، ولذا كان هناك تفكير آخر لمحاربة هذا المزعج الجديد ووضعه تحت السيطرة.

وكانت المحاربة والانتصار بالإنتاج الضخم والشاشة المتسعة والألوان الصور من (١٤٧ إلى ١٥٢).



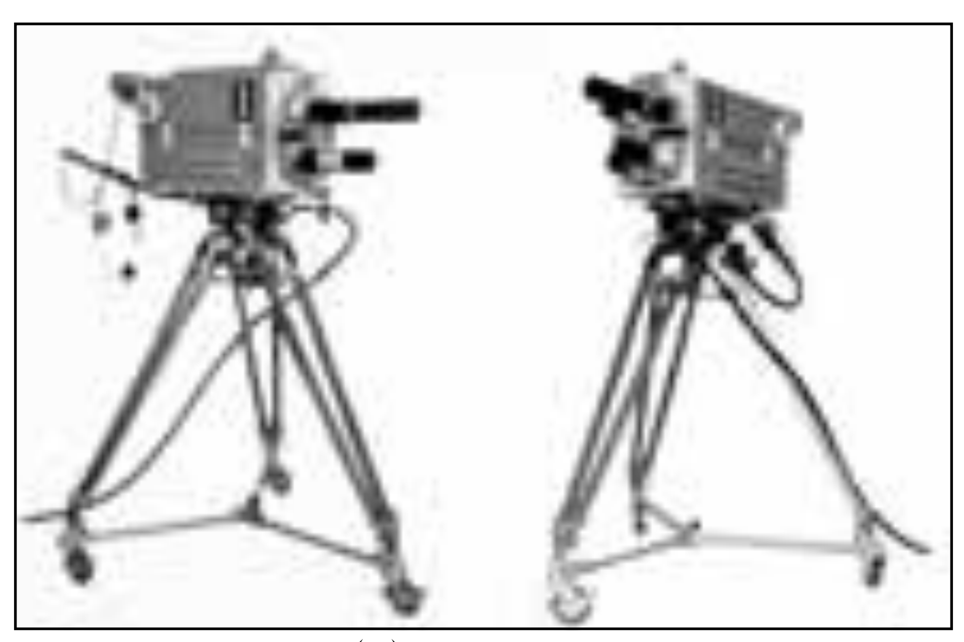
(١٤٧) رأس الدمية (بيل) أول ما أرسل كصورة بالأثير التليفزيونى من جون بيرد



(١٤٨) أسرة تلتف حول جهاز التليفزيون فى المنزل



(١٤٩) شكل الكاميرا التليفزيونية (الإلكترونية) الأول فى الأستديوهات



(١٥٠) نوع خفيف من الكاميرات التليفزيونية الأولية



(١٥١) تطور إلى الأحسن لكاميرات التليفزيون



(١٥٢) الكاميرا التليفزيونية تستعمل أدوات السينما داخل البلاتوهات التليفزيونية مثل الكرين

١١- الشاشة المتسعة والإنتاج الضخم والألوان البهيجة:

وكما عرفنا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، كانت الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة (بريطانيا) أول دولتين تستغلان اختراع التصوير والإرسال التليفزيونى، الذى هو اختراع بريطانى أصلاً منذ عام ١٩٢٤ للمهندس (چون لوجى بيرد) ولم يُستغل تجارياً برغم التحسينات التى أدخلت عليه بعد ذلك لظروف الأزمة الاقتصادية فى عقد الثلاثينيات الذى أعقبه قيام الحرب عام ١٩٣٩ بكل مآسيها وتدميرها للبشر والاقتصاد والحياة، إلا أن الحرب طورت بشكل كبير وسائل الاتصال اللاسلكية والطيران والصواريخ والصناعات الحربية، حيث انكبت المصانع فى الولايات المتحدة بالذات فى إنتاجها بشكل ضخم، وبعد نهاية الحرب كانت القاعدة الصناعية الكبرى محتاجة إلى تشغيل الآلاف من العمال فى هذه المصانع، لذا بدأ التفكير فى الصناعات الترفيهية التى تجعل الحياة أكثر راحة وسعادة، مثل صناعة الثلاجات والسيارات وأدوات المطبخ الكهربائية الحديثة وغيرها، وكذلك التليفزيون الذى يعتبر سينما منزلية ودخول الصور المتحركة إلى كل منزل فى جهاز صغير بالأبيض والأسود، وكان ذلك فى حد ذاته حدثًا كبيرًا يضارع اختراع السينماتوغراف ذاتها، ولم يكن يحسب بعد ما هو أثره أو مستقبله، فيما عدا قلة من الكتاب الفلاسفة أمثال المفكر الروائى الإنجليزى (چورچ أورويل) الذى توقع فى روايته المسماة-١٩٨٤- والمنشورة فى عام ١٩٥٢ سيطرة هذا الجهاز بالكامل

على عقل وذوق وفكر وعادات البشر، بحيث يصبح الكل فى واحد مثل قطيع المواشى يقوده الراعى.. وهذا الراعى بالطبع هو من وراء توجيه هذا الجهاز الخطير الموجود فى كل منزل وزاوية.

كان لاستقبال الجمهور فى أمريكا وبريطانيا للعروض التليفزيونية الجديدة أثر سالب وسيئ على صناعة الأفلام السينمائية، حيث تراجعت إيرادات الأفلام فى عروضها الأولى بنسبة تصل إلى حولى ٦٠٪ من الإقبال السابق وحتى فى أشد أوقات الحرب حرجا.. التليفزيون.. هذا الوافد الشيطانى المزعج زلزل صناعة السينما فى قلعتها هوليوود، وهو مركز هذه الصناعة فى العالم والتى لها فى الاقتصاد الأمريكى استثمارات كبيرة للغاية، فهذه الدولة الفتية استطاعت أن تطوع فن وصناعة وتكنولوچيا السينما لتصبح من أهم ركائزها الاقتصادية، بجانب الاستثمار الأكثر أهمية فى الدعاية للولايات المتحدة لكل ما هو جديد وجميل وصحيح وديمقراطى، حتى إذا كان ذلك يخالف الحقيقة، ومنذ زمن كانت والسينما الأمريكية تعمل على هذا المنوال، ليس داخل الولايات المتحدة فقط، بل فى كافة أرجاء المعمورة، وهذا ما جعل دورة رأس المال للفيلم الأمريكى سريعة ومربحة وكبيرة بشكل أساسى، فكان تراجع إيردات عروض الأفلام ضربة قاتلة لهذه الصناعة الفنية العملاقة فى داخل الولايات المتحدة وخاصة أن الطريق كان سهلاً بالنسبة للسينما الأمريكية نظرًا لتوقف الإنتاج الأوروبى تمامًا أثناء الحرب، وحتى حينما عاد كان ضعيفًا وقليلاً فى هذا الوقت.

ولمحاولة مواجهة تأثير التليفزيون، تفتق الفكر الجديد فى قلعة صناعة السينما بهوليوود عن اتباع ثلاثة محاور أساسية لاسترجاع إقبال الجمهور على مشاهدة الأفلام فى دور العرض بطريقة جذب لا يستطيع التليفزيون مقاومتها بتاتًا، والمحاور الثلاثة هى:

أ. الإنتاج الضخم المبهر،

ب. الشاشة العريضة المتسعة،

ج. تصوير الأفلام بالألوان.

أ- الإنتاج الضخم المبهر:

كان اختيار المواضيع التى تعج بالجماهير حيث تتحرك على الشاشة بضخامة وزحام وأبهة، هو ما طرحته الأفلام فى تلك الحقبة، فرجعت إلى الماضى والتاريخ فى استلهام الموضوعات التى تمس الديانتين المسيحية واليهودية، وكذلك إلى عصور من التاريخ المصرى واليونانى والرومانى وغيرها، وبُنيت لذلك الديكورات الكبيرة المتسعة لأجزاء من

المدن والطرقات القديمة مثل طيبة وأثينا و روما أو القدس، وظهرت أفلام مثل (الرداء) The Robe وفيلم (كوفاديس)، وفيلم (ملك الملوك) King of Kings عن المسيح عليه السلام، وأفلام من الماضى مثل (أرض الفراعنة) أو (سنوحى) أو (حصان طروادة) Hilling of Troy أو فيلم (غزاة الشمال) The Viking، أو أفلام مليئة بالمغامرات فى جو ساحر بين الأدغال والطبيعة الخلابة والغابات مثل (عصفورة الجنة) أو أفلام الغرب الأمريكى المليئة بإطلاق الرصاص والقتل.

كانت الديكورات الضخمة وحركة المجاميع يعجز جهاز التليفزيون عن عرضها بجودة، ذلك الجهاز الصغير الذى لا تزيد شاشاته وقتها على ١٤ بوصة، لأن المجاميع فى تلك الأماكن الواسعة ستصبح داخل صورة الجهاز متناهية الصَّغَر كما لم يكن نظام عرض الأفلام متداول فى البداية فى التليفزيون.

كما ظهرت بهجة الأفلام الغنائية والاستعراضية ذات الإنتاج الضخم، كذلك وفيها الاستعرضات تحتشد بزخم وعدد كبير من مجاميع الراقصين، وكان لأبطال الاستعراض والغناء أمثال فريد إستير ، وچينجر روجرز وبنج كروسبى وجين كيلى الصدارة فى هذا النوع من الأفلام، وكما نعلم أن هذا النوع من أفلام التسلية والمتعة كانت موجودة من قبل، ولكن زاد عليه تلك التكاليف الباهظة والأعداد المبالغ فيه فى مجاميع الراقصين، كما اشتهرت السبَّاحة البطلة الممثلة إستر ويليامز فى مجموعة أفلامها الاستعراضية الغنائية فوق الماء وتحتة، وأفلام تمجد بطولة العسكرية الأمريكية فى الحرب المنصرمة، واستمرت نوعيات أخرى من الإنتاج ولكن هذا النوع المبهر من الإنتاج الضخم قد أصاب الجمهور ونجح أول هدف بجدارة وعاد الجمهور لدور العرض.

ب – الشاشة العريضة المتسعة:

شاشة عريضة أكثر اتساعًا تساوى المساحة الباعية للشاشة العادية– الأكاديمية – مرتان، ويشمل هذا النظام للشاشة العريضة عدة أنظمة، هى بتسلسلها التاريخى كالتالى:

* شاشة بنظام السينما سكوب Scope.
* شاشة عريضة بنظام تود–أو Todd-Ao.
* شاشة عريضة بنظام فيستاڤيزون Vistavision.
* شاشة عريضة بنظام التكنيراما Technirama، ثم أصبحت بعد ذلك سوبر تكنيراما أكبر لهذا النظام وهو ما مهد بعد ذلك لنظام الفيلم ٧٠ مللى.
* شاشة عريضة بنظام سينيراما Cinerama.

* شاشة عريضة دائرية بالكامل تُسمى سيركراما.

* نظام الشاشة المجسمة. (وسيتم شرحه منفصلاً)

ثم ظهرت بعد ذلك بزمن الأنظمة المجسمة والكراسى المتحركة وأخيراً نظام الشاشة العريضة القصوى IMAX، ولنأخذ فكرة عن كل نظام على حدة باختصار.

*** السينماسكوب:**

يقوم نظام السينماسكوب على أن توضع على عدسة الكاميرا عدسة خاصة ضاغطة للصورة Anamorphic Lens، بحيث تكون الصورة الموجودة على مساحة الفيلم مقاس ٣٥ مللى مضغوطة فى الاتجاه الأفقى، ولأن العدسة سكوب تغطى فعلاً مساحة أكبر من المساحة التى تغطيها العدسات العادية فهى تغطى هذه المساحة أثناء التصوير، وبالتالى فإن الرؤية تكون متسعة أكثر، وهنا يجب أن تملأ تكوينات الصورة بأشياء كثيرة ومجاميع، وهو الشىء الذى أصبح ضرورياً فى الإنتاج الضخم كما أوضحت.

وتتم كافة العمليات فى التحميض والمونتاج والصوت والطبع بهذه الصورة المضغوطة، ولكن فى العرض السينمائى يوضع أمام عدسة آلة العرض عدسة سكوب خاصة فاردة أو باسطة أو فارشة للصورة المضغوطة لترجع إلى أصلها المتسع الذى تم الالتقاط به، وبهذا نحصل على صورة تكون مساحتها الباعية على الشاشة ضعفين الصورة القديمة الكلاسيكية الأكاديمية، ولقد كان هذا النظام ملائماً جداً للإنتاج الثرى الضخم ذى المجاميع والإبهار فى ذلك الوقت، وهذا بالمقارنة بجهاز التليفزيون الوافد الجديد الذى يُعتبر ضربة قاضية لنسبة مساحة الصورة وجودتها بالطبع. وتحسن نظام العدسة السكوب كثيراً بعد ذلك فى تقليل عيوب البصريات فى الضغط وفرد الصورة، حيث أصبحت صناعة هذه العدسات ذات إتقان تام فى تلاشى هذه العيوب.

وكان نظام الإنتاج السائد وقتها فى هوليوود، هو نظام احتكار الأستوديوهات الكبيرة لهذه الصناعة والفن، لذلك أسرعت هذه الأستوديوهات فى تملك أنظمة بها تحمل أسماء مؤسساتها مثل–سينماسكوب– سوبرسكوب– وارنرسكوب– ر.ك.و. سكوب– فوتوسكوب– سينماسكوب ٥٥– ديالسكوب الجديدة وكذلك نظام 455MM .C.F.T كأحد أنظمة السينما سكوب ولكن بفيلم عريض، وكان أول فيلم عُرض فى القاهرة فيلم (الرداء) وكانت دعايته تقول: (بعد ٤ أيام يبدأ أول فيلم بالسينماسكوب).

ولقد عرض فى سينما (كايرو)، وبالطبع تطلَّب ذلك تجهيز شاشة عريضة متسعة لهذه العروض، أما أول فيلم مصرى صُوِّر بالعدسة السكوب، فكان فيلم (فى سبيل الحب) وكان

بالأبيض والأسود، وأما أول فيلم مصرى ملون سكوب فكان فيلم (دليلة)- ومن أشهر الأفلام السكوب التى أنتجتها السينما المصرية فى بدايات العمل بهذا النظام فيلم (رد قلبى) وفيلم (الناصر صلاح الدين).

* **نظام التود- أو:** Todd-Ao

ظهر هذا النظام للشاشة المتسعة باستعمال عدسة كبيرة واسعة تسجل على كاميرا ذات شريط فيلمى مقاس ٦٥ مللى للصورة وبعرض ٧٠ مللى يصل عرض الصورة فيه إلى ٥٠ مللى، لكن مشكلة هذا النظام وعدم انتشاره أنه يجب أنه تكون العروض كذلك بهذا النظام، وليست كل دُور السينما فى العالم مجهزة بهذه الإمكانات، لذا كان نظام السينما سكوب أسهل لأنه يستعمل عدسات ضاغطة وفاردة فقط على الآلات الخاصة بالتصوير والعرض. ظهر نظام التود-أو فى عام ١٩٥٤ بالولايات المتحدة الأمريكية.

* **نظام الڤيستاڤيزيون:**

وهذا النظام لا يحتاج إلى ضغط الصورة كسابقه، ويعتمد على كاميرا خاصة يمر فيها الفيلم خلف العدسة بطريقة أفقية وليس رأسية مثل باقى الكاميرات المعتادة، ولهذا سُميت الكاميرا بالكاميرا الفراشة لشكلها المُجنَّح، كما سيكون تعريض الصورة الواحدة بالعرض ضعف مساحة الصورة العادية بالكاميرات السينمائية الأخرى، حيث تكون كل صورة مساوية لثمانية ثقوب من شريط الفيلم أعلى وأسفل الصورة - الفيلم السينمائى العادى الـ ٣٥ مللى، ويتحرك رأسيًّا فى آلة التصوير والعرض وتحمل الصورة من اليسار واليمين أربعة ثقوب - إلا أن هذا النظام انتهى سريعًا لتكاليفه الاقتصادية الباهظة واستُعين بدلاً عنه بتصغير وطبع الصورة على شريط فيلم ٣٥ مللى بنظام السينماسكوب.

* **نظام التكنيراما:**

نظام للشاشة العريضة ابتكرته شركة تكنيكولور Technicolorالخاصة بالألوان، وهى تستخدم فيلمًا سينمانيًّا مقاس ٣٥ مللى، ولكن بكاميرا خاصة شبيهة بالكاميرا الڤيستاڤيزيون، حيث يتحرك الفيلم أفقياً وكذلك يضغط المنظور المصور بنسبة ١: ٢، ويحمل مساحة ثمانية ثقوب من أعلى وأسفل، وبواسطة آلة طبع فى المعمل السينمائى خاصة، يتم طبع نسخ موجبة صالحة للعرض بنظام العدسات السكوب الفاردة للصورة على الشاشة.

إلا أن هذا النظام تطور بعد ذلك إلى سوبر تكنيراما الذى مهد الطريق إلى استعمال أفلام أعرض من مقاس ٣٥ مللى فى التصوير، وصممت له كاميرات خاصة مقاس ٧٠ مللى، ويتحرك شريط الفيلم داخل الكاميرا رأسيًا وليس أفقيًا، وهو المتبع الآن.

*** نظام السينيراما:**

وهو نظام عرض الصورة على شاشة نصف دائرية وتقوم على التصوير بكاميرات عادية ٣٥ مللى، نظام وضع ثلاث كاميرات مجاورة لبعضها بحيث تكون الوسطى فى مركز الصورة، واليمنى على اليمين، واليسرى على اليسار، بحيث تصور الكاميرات الثلاث معًا مساحة تصل إلى شاشة نصف دائرية، وتكون الفروق بين الكاميرات الثلاث الكاميرات محسوبة وقياسية، وفى العرض كذلك يتم العرض بثلاث آلات عرض، كل آلة تغطى مساحة من الشاشة نصف الدائرية فى تزامن واحد، وهذا النظام لم يستمر.

*** نظام السيركراما:**

وهو نفس النظام السابق بتطور، بحيث تكون الشاشة دائرية بالكامل والجمهور فى منصف المكان، ويشاهد الجزء الذى يريده، فالكرسى يلف به حرًا، ويتم التصوير بست كاميرات تغطى دائرة كاملة، ويتم العرض كذلك بست آلات عرض، وكل من هذين النظامين لم يستمر؛ لكونهما أنظمة عرض تصلح للملاهى والدهشة فقط وليس للدراما والأعمال الجيدة، وأغلب الأفلام التى تم إنتاجها بهذه الأنظمة لا تحمل إلا الإبهار البصرى وبعيدة عن الدراما تمامًا.

*** نظام** IMAX 3D، IMAX،**أى الشاشة القصوى :**

الشاشة العمقة إيماكس IMAX هى شاشة يصل ارتفاعها إلى ثمانية طوابق وتغطى الصالة بالكامل بقبة Doomويصل عرضها إلى أكثر من ثلاثين مترًا، ولقد كنت محظوظًا حين شاهدت الجيل الأول من هذا العرض فى كندا فى صيف ١٩٨١ ، ثم شاهدت فى بروكسل ببلچيكا الجيل الثانى منها عام ١٩٩٢ بهذا الإبهار الضخم، وبالمناسبة يوجد عندنا نموذج أصغر فى مكتبة الإسكندرية ، ولقد شاهدت التطور الأخير لهذا العرض العملاق فى هوليوود فى خريف عام ٢٠٠٠ بعدما أدخل عليه – لزيادة الإبهار والتأثير – نظام الجلوس على مقاعد متحركة تتقدم إلى الأمام وإلى الخلف وتميل يسارًا ويمينًا مع الأحداث الجسام التى تمر على الشاشة، فمثلاً يهجم الديناصور علينا فاتحًا فمه ويتقدم إلى الأمام ويميل الكرسى إليه وكأنك ستدخل إلى فمه. وكذلك التجسيم ثلاثى الأبعاد3D، وبالطبع فى هذه الحالة نلبس نظارة خاصة تُسلم لنا ونحن على باب الدخول، وبالطبع نظام الشاشة القصوى IMAX نظام غير مجسم بالأبعاد، لكن نظام الشاشة القصوى المجسم بالثلاثة أبعاد IMAX 3D هو الأحدث فى العروض الآن فى كل أنحاء العالم.

وأحب أن أضيف أن هذا النظام الجديد، ولم يكن موجوداً فى منتصف القرن الماضى مثل باقى الاختراعات المبهرة، فأول عرض للشاشة القصوى IMAX كان فى اليابان عام ١٩٧٠.

وكان السهم الثانى بالشاشة العريضة ناجحًا فى استرجا ع جماهير السينما.

جـ- تصوير الأفلام بالألوان:

ونأتى للمحور الثالث والسهم الأخير فى استرجا ع الجمهور للسينما، وهو أن تكون كل الأفلام مصورة بالألوان، وأن تختفى بالتدريج الأفلام المصورة بالأبيض والأسود، وقد أخذ ذلك زمناً طويلاً نسبيًّا فى هذا الموقف لطبيعة وتكنولوچيا الألوان والفيلم الملون.

كان نظام التصوير المسمى تكنيكولور Technicolorالثنائى الفيلم نظامًا سيطر على صناعة الفيلم الملون الأول من ناحية الجودة، ثم أعقبه نفس نظام التصوير الملون بالتكنيكولور الثلاثى الأفلام، وكانت الكاميرا تحمل بداخلها ثلاثة شرائط للفيلم بالأبيض والأسود، وكل فيلم عليه لونٌ واحدا أساسى (أزرق- أخضر-أحمر)، ثم عن طريق المعمل - بطريقة معينة تُسمى بالطبع بالتشبع - يطبع الثلاثة بالصبغات الثلاث على الفيلم الموجب، وكان هذا النظام درة التصوير الملون فى العالم.

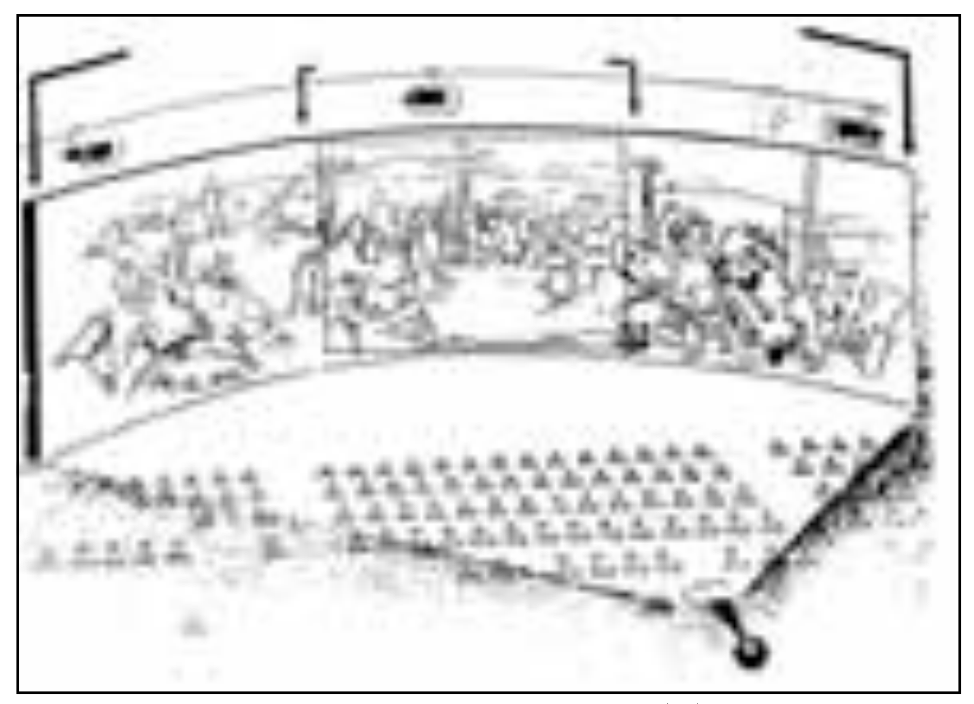
إلا أن ظروف الحرب بعد ذلك والتكاليف المرتفعة فى تشغيله وبطء أفلامه الحساسة، مما يستدعى استعمال إضاءة قوية وكثيرة، كما أن حجم الكاميرا الخاصة به أكبر من المعتاد، كما أن الشركة المحتكرة لهذا النظام كانت تتحكم فى السوق وتفرض شروطها وتبالغ فى تكاليف إنتاجها - كل ذلك جعل هذا النظام الملون بالتكنيكولور غير مُجْدٍ اقتصاديًّا، بالرغم من الشهرة والدعاية له على أنه النظام الوحيد الذى يعطى الألوان فى أحسن حالاتها وقريبة جدًا من طبيعتها.

هذا ما حدث فى الولايات المتحدة الأمريكية، أما فى أوروبا فقد كان اختراع النظام الطرحى للفيلم الملون الواحد داخل الكاميرا، والذى اخترع فى ألمانيا النازية لشركة أجفا - AGFAكما أوضحت من قبل هو الأكثر أهمية والأرخص، إلا أنه لم ينتشر لظروف الحرب، وبانتهاء الحرب أخذ بهذا النظام الشركات مختلفة بأسماء تجارية عديدة سواء فى الغرب أو الشرق.

وبالرغم من القصور الذى كان فى بعض ألوان الصبغات فى هذا الفيلم الطرحى الملون ذى الطبقات الثلاث، إلا أن إضافة شركة إيستمان كولور نظام القناع MASKجعلت ألوان الصبغات وبالذات الزرقاء لا تدخل على باقى الألوان الأخضر والأحمر، مما ساعد كثيرًا على جودة الصورة الملونة.

وأصبحت الأفلام الملونة فى هذه الحقبة تتنافس بين الأنظمة الملونة المختلفة، وكما حدث مع شراء الأستوديوهات لحق وضع اسمها على المُنتَج فى العدسة السكوب، لاحقتنا مواد الدعاية للأفلام بأن الفيلم ملون بالألوان الطبيعية، أو أن الفيلم ملون بالتكنيكولور أو الفيلم ملون بطريقة الماجناكولور، أو الفيلم بوارنر كولور، أو ملون بنظام دى لوكس DELUXEأو ملون بطريقة كوداك إيستمات كولور Eastman Color، وكان لهذا النظام الأخير السيطرة الكاملة على الإنتاج السينمائى الملون ليس فى الولايات المتحدة فحسب بل فى أوروبا كذلك.

وبهذا نكون قد أنهينا رشق السهم الثالث فى الخطة التى وضعتها هوليوود لاسترجاع الجمهور إلى دُور العرض، وفعلاً حدث ذلك وزاد الإقبال على الأفلام فى الولايات المتحدة أكثر من ذى قبل، وحتى بعد دخول محطات الإرسال والتليفزيونات فى أنحاء كثيرة من العالم، لم تتأثر السينما وإنتاجها بهذا الوافد على الأقل حتى وقتها وإلى الآن، ولقد دخل التليفزيون مصر وسوريا معًا عام ١٩٦٠ فى أعياد الثورة، حيث كنا دولة واحدة وقتها بالوحدة التى تمت عام ١٩٥٨ (الصور من ١٥٣ إلى ١٦٠).



(١٥٣) رسم إيضاحى لنظام الشاشة المتسعة سكوب بالنسبة للشاشات الاكاديمية المستعملة



(١٥٤) شكل صورة الشاشة سكوب من فيلم (شمشون ودليلة)



(١٥٥) الكاميرا السينمائية وعليها العدسة المتسعة تود – أو



(١٥٦) الكاميرا بنظام الفيستافيزيون الجيل الأول – كنظام شاشة متسعة



(١٥٧) نظام الفيستافيزيون المتطور (الفراشة) كشكل الكاميرا وحركة الفيلم العرضى داخل الكاميرا



(١٥٨) نظام شاشة عريض تكنيراما فى الجيل الأول



(١٥٩) نظام السنيرما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث آلات عرض بتزامن وتطابق



(١٦٠) الصورة النهائية لنظام السنيرما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث آلات عرض بتزامن وتطابق

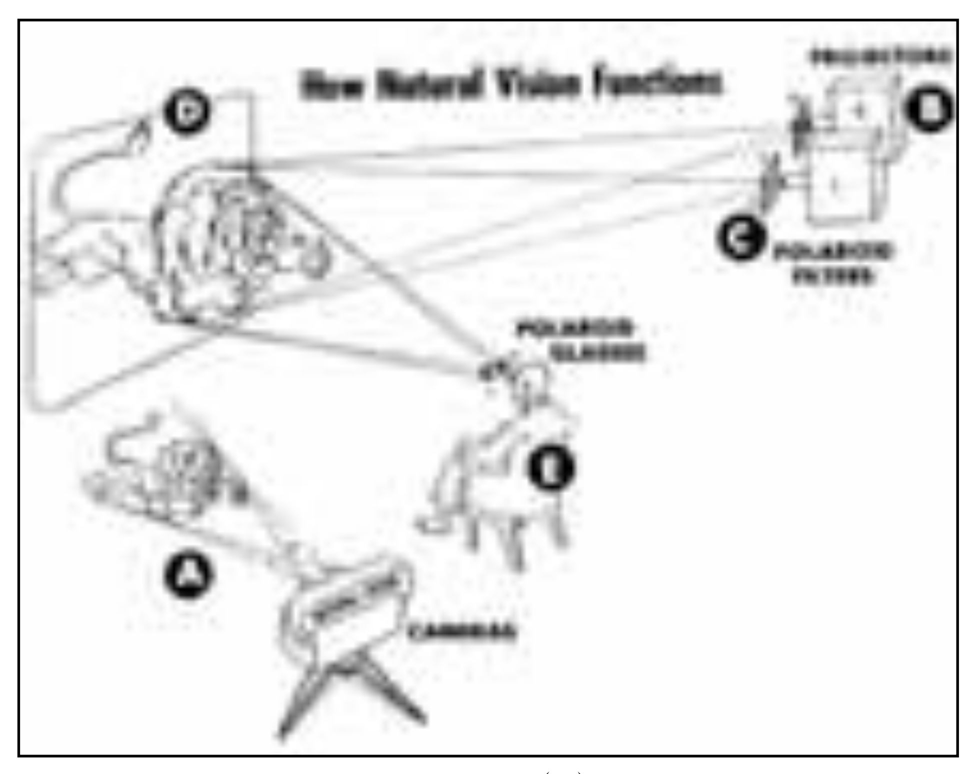
١٢-السينما المجسمة: *3D Cinema*

يرجع تجسيم الصورة إلى عام ١٨٦٠ قبل اختراع السينماتوجراف، وبعد حوالى ٣٠ عامًا من اختراع التصوير الفوتوغرافى، كانت كاميرا التصوير الفوتوغرافى بعدستين متجاورتين، المسافة بينهما تساوى المسافة بين عينَى الإنسان ويوضع على كل عدسة مرشح أستقطاب معه متعارض مع الآخر أثناء التصوير، وبعد طبع الصورتين توضعان على حامل خاص وينظر المشاهد لهما من خلال قناع به مرشحان للاستقطاب -POLARIZ ING؛ فيرى الصورتين صورة واحدة مجسمة.. أى بارزة إلى الأمام. ومرشحات الاستقطاب تقوم نظرياتها على أن موجات الضوء تسير فى اتجاهات أفقية واتجاهات رأسية، وكل عين ناظرة للصورة تستقبل من خلال القناع ومرشح الاستقطاب نوعًا واحدًا من الموجات الضوئية إما رأسية أو أفقية، وبهذا الاختلاف فى الرؤية تظهر لنا الصورة مجسمة. وسُمى هذا التصوير الفوتوغرافى وقتها STEREOSCOPIC، ولقد ظهرت السينما المجسمة كتجربة لم تستمر فى أواخر العقد الرابع، إلا أنها فى العقد الخامس من القرن الماضى كانت واقعًا حقيقيًّا وعرضت عدة أفلام بهذه الطريقة، وأتذكر وأنا طفل أننى شاهدت فيلمًا من السينما المجسمة، بل إن سينما الهواة الـ ٨ مللى والـ ١٦ مللى كانت لها وسائلها فى الصورة المجسمة وكانت السينما المجسمة من ضمن وسائل الهجوم التى استُعملت مع الشاشة المتسعة والألوان والإنتاج الضخم لاسترجاع الجمهور إلى السينما

بعد انتشار جهاز التليفزيون فى البيوت بالغرب. ثم اختفت السينما المجسمة بعد ذلك لمدة تزيد على خمسة عقود، لترجع لنا بعد ذلك فى فيلم (أڤاتار) عام ٢٠٠٩ ويساعدها ذلك التقدم فى وسائل خدع الجرافيك الرقمى فيزيد من إبهارها وإتقانها وتلحقها حمى الأفلام المجسمة والمجسمة المبهرة فى نظام الشاشات IMAX، وإن اختلف تكنيك التصوير قليلاً إلى الأجود والأفضل، ولكن فى نظرى أن هذه الحمى ستختفى لأن السينما بشكلها التقليدى هى الأجود بدون شكل الاستعراض والملاهى التى يصحب هذا النوع من السينما المجسمة، وظهرت كاميرات الفيديو للهواة لعمل تصوير مجسم وبنفس النظرية والحمى.

كما ظهر التليفزيون المجسم كذلك كشىء جديد ومثير وبدون النظارات المصاحبة للرؤية المجسمة. وإذا نظرنا إلى كيف يتم عمل هذه الأفلام المجسمة وجدنا ما يلى:

يتم تصوير هذه الأفلام بكاميرتين متجاورتين الفرق بينهما مثل الفرق بين عينَى الإنسان، وتغطيان مسافة واحدة من الصورة الملتقطة.. لا شك أن هناك مساحة مختلفة من الإزاحة بين الصورتين، ويوضع على الكاميرا الأولى موشح استقطاب يسمح بمرور الموجات الضوئية الرأسية، بينما فى الكاميرا الأخرى المرشح يسمح بمرور الموجات الضوئية الأفقية، وفى حالة التصوير الملون نضع على الكاميرا الأولى مرشح أحمر وعلى الثانية مرشحًا أزرق – أو فى بعض الحالات أخضر – وإذا نظرت بعينيك إلى هاتين الصورتين بعد طبعهما على فيلم واحد، ستلاحظ أنها غير دقيقة ومتداخلة الألوان وتبدو وكأنها مهزوزة.. هذا بالعين البشرية المجردة، وحتى نراها مجسمة يجب علينا أن نرتدى نظارة تحمل مرشحين للاستقطاب (رأسى لعين وأفقى للأخرى) ولونين (أحمر لعين وأزرق للأخرى).. وفى هذه الحالة فقط سنرى الصورة مجسمة بارزة من خلال إطارها، ولقد حدث تطور كبير فى النظرية إلى الأفضل بالطبع ولكن بنفس الأسس السابقة. (انظر الصور ١٦١/ ١٦٢/ ١٦٣)



(١٦١) رسم إيضاحى لنظام التصوير والعرض بنظام التجسيم 3D القديم



(١٦٢) شكل الصورة إذا لم تستعمل نظارة الاستقطاب الملونة بلونين (أحمر وأزرق) أو (أحمر وأخضر)



(١٦٣) مثال لنوع النظارات المستعملة حتى الآن

١٣- السابحات الفاتنات و ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر:

تحت الماء.. وفى الهواء.. أماكن اقتحمتها كاميرا الفوتوغرافيا أولا ثم السينما وبعدهما الفيديو الإلكترونى، وأتذكر فى مرحلة الطفولة بهرنى وشدنى إلى العالم تحت المائى ما شاهدته من أفلام الممثلة الأمريكية بطلة السباحة إستر ويليامز مثل السابحات الفاتنات أو قاهرة المانش، فقد استغلت شركة مترو جولدن ماير هذه السباحة فى عمل سلسلة من الأفلام الاستعراضية تحت الماء وفوقه كموجة الأفلام فى هذه الفترة وتميزت بالطبع عن باقى استعراضات الشركات الأخرى بتميزها هذا التحت مائى، زد على ذلك جمال وأنوثة إستر ويليامز، وشاهدت كذلك وأنا الصغير ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر ليكون الإبهار أقوى، مما جعلنى أبحث من الصغر عن سحر التصوير تحت الماء. كان ذلك فى أوائل العقد الخامس من القرن الماضى، حين نشط عمل أفلام موضوعاتها تدور فى جزء كبير منها تحت الماء.

مع اختراع التصوير الفوتوغرافى فى القرن التاسع عشر، نشط حلم الإنسان لتصوير وتسجيل كل مظاهر الحياة بهذه الوسيلة الحديثة التى أحدثت انقلابا. وكان الإنجليزى ويليام تومبسون (William Tompson) أول رجل أنزل الكاميرا الفوتوغرافية إلى الماء عام ١٨٥٦، وكان مهندس إنشائيا وهاويا للتصوير، وذات يوم بينما كان يراقب اندفاع ماء النهر من خلال فتحات أحد الكبارى قفزت إلى ذهنه فكرة وجود كاميرا تلتقط صورا للجزء المغمور المختفى من الكوبرى تحت الماء.

وقد ترجم الفكرة إلى حقيقة عندما قام بتصميم صندوق خشبى محكم يتسع لحمل الكاميرا تحت الماء وقد جعل أحد أركانه من الزجاج، الذى وضع خارجه غطاء معتم متحرك من الخشب يقوم بوظيفة الغالق (Shutter) حين تحريكه ويتحكم فى هذا الغالق بسلك من خارج المياه، وضع تومبسون هذه الكاميرا المائية على عمق خمسة أمتار ونصف من قاع النهر وعرض الصورة لمدة عشر دقائق، ونجح فى التقاط وإظهار صورة معتمة غير جيدة المعالم يظهر فيها الرمال والصخور التى علقت بها الأعشاب المائية والطحالب.

وقد أرسل نسخة إلى جمعية الفن مع رسالة قال فيها: "ربما لا تثبت هذه الصورة فائدة أو نفعا للعلم، ولكن فى حالة اختيار جسر أو معبر مائى ما عليكم سوى التقاط صورة مماثلة بالكاميرا تحصلون على سكتش للجزء المغمور من الجسر تكون أفضل بكثير من أى تقارير يأتى بها الغطاسون".

ثم بدأ اهتمام تومبسون بهذا الأمر يقل وينحسر، ومرت أحقاب قبل أن تولد فكرة التصوير تحت الماء مرة أخرى على يد الفرنسى لويس بوتان (Louis Boutan)وهو ثانى رجل يقوم بعمل كاميرا للتصوير تحت الماء، وقام بعدة تصميمات ومحاولاتهم يستحق أن ينال عليها لقب المخترع الحقيقى للتصوير تحت الماء.

كان بوتان أستاذا فى علم الحيوان وعمل بالتدريس فى كلية العلوم بجامعة باريس بعد أن طاف بالكثير من البلاد، كان رياضيا قوى البنية يجيد السباحة، وفى مواسم الصيف كان يقوم بعمل الأبحاث والمحاضرات فى معمل أرجو البحرى على الشاطئ الجنوبى لفرنسا.

وبداية من عام ١٨٨٠ حتى عام ١٩٠٠ كان بوتان يخترع ويجرب: بدأ بفكرة وضع الكاميرا فى صندوق كبير من النحاس متصل بأنبوبة وبالون من الكاوتشوك أعلاه منفوخ، وعندما يوضع هذا الاختراع فى الماء يغوص ولكن ضغط المياه يضغط ويعتصر البالون فيمر الهواء منه إلى الصندوق، مما يجعل الصندوق طافيا ومعلقا فى الماء، ولكن تصميمه الأكثر احترافا كان ما أسماه "الكاميرا الغارقة". بتعليق الصندوق من السطح ببرميل ملىء بالهواء وكان يغطس هو نفسه محركا لها مسجلا للصور التى كانت معتمة إلى حد كبير. ان بوتان يغطس بالوسائل المعروفة أيامها وهى بدلة الغطس الثقيلة والخوذة النحاسية التى تزود بالهواء من السطح والأحذية المثقلة بالرصاص لتثبيت أقدامه على القاع. كان شاغل بوتان تسجيل الحياة البحرية للكائنات، ولكن ظهور الصور بالعتامة الشديدة جعله يفكر فى تطوير الشرائح الزجاجية الفوتوغرافية يجعلها أكثر حساسية،

وكذلك اختراع وسيلة للإضاءة تحت الماء بمساعدة مهندس كهرباء صديق، فوضع فى بالونة زجاجية سلكا من البلاتين موصلا بقطبى بطارية وبداخلها كذلك غاز أكسجين ومسحوق ماغنيسيوم، وعند توصيل التيار يتوهج سلك البلاتين فيشتعل الماغنيسيوم الذى يزيد اشتعاله وتوهجه وجود أكسجين معه، وهى نفس نظرية اللمبات الخاصة بالفلاش حاليا، وكان ذلك أول إضاءة صناعية فى التاريخ تحت الماء. ونجح بذلك فى التقاط مجموعة كبيرة من الصور الجيدة، وقام عام ١٩٠٠ بنشر هذه الصور فى كتاب عن الحياة الحيوانية تحت الماء، كما أقام معرضا لهذه الصور الغريبة على الجمهور.

ومرت فترة زمنية قبل أن يسمع العالم مرة أخرى عن التصوير الفوتوغرافى تحت الماء حتى عام ١٩٢٠، حينما تمكن الأمريكى (لونجلى) W. H. Longley فى التقاط صورة ملونة بواسطة مصور محترف يعمل فى مجلة الجغرافيا الدولية (National Geographic) بأفلام أتوكروم الملونة وإن كانت معتمة، واستعمل بعد ذلك كمية من مسحوق الماغنيسيوم ضخمة، بوضعها على عارضة خشبية ذات قاع زجاجى ليخلق ضوءا مبهرا كافيا لتثبيت الأشياء المتحركة عند أخذ الصورة تحت الماء ونجح وظهرت أول صورة ملونة جيدة للأسماك فى العالم عام ١٩٢٧.

هذا بالنسبة للتصوير الفوتوغرافى أما بالنسبة للتصوير السينمائى الذى هو ابن شرعى للفوتوغرافى، فقد ظهرت أولى المحاولات بعد ظهور السينما بثلاث سنوات كما هو واضح من مصدرين ففى كتاب (تاريخ الفن السينمائى) لجورج سادول والمترجم إلى العربية يقول : (وعرض فى مسرح روبير هودان فى باريس أربع أفلام مخصصة لانفجار المدرعة (مين) فى مرفأ هافانا سنة ١٨٩٨، فى نفس اليوم الذى حرك فيه هذا الحادث الحرب الإسبانية الأمريكية، وكان جورج ميليس قبل سنة قد صور بعض حوادث الحرب التركية اليونانية، فاستغل هذا وعرض سلسلة من الأخبار المصورة عن المدرعة (مين) لا يدوم عرضها فى جريدته السينمائية أكثر من خمس دقائق، وكانت دعامتها منظرا تحت الماء أخذ خلال حوض تسبح فيه الأسماك وتتموج النباتات المائية".

وفى مصدر آخر فى كتاب (سينما الخيال العلمى) لدينس جيفورد يقول: "إذا ما صدقنا ما ينشر فى الجرائد القديمة، فسيكون عام ١٨٩٨ قد شاهد أول فيلم يصور جزء منه تحت الماء، فقد قام جورج ميليس أول من اخترع الحيل السينمائية بوضع كاميرا داخل صندوق زجاجى وأسماها (Fiash Tank).

وينشط خيال السينما الوليدة مع قصة (جول فيرن) ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر التى ظهرت عام ١٨٧٠، يمزج الخيال بغموض وعجائب البحر، وتقنيته التصوير السينمائى تحت الماء ليظهر أول الأعمال تحت الماء والذى صور بالكاميرا بالكامل داخل الأستوديو وعدة لقطات بسيطة للغاية تحت الماء، فكان جورج ميليس قد طور صندوقه المائى وأنتج عام ١٩٠٧ فى فرنسا فيلم (تحت البحار) والفيلم فى مجموعه مصورا فى الأستوديو من خلال أحواض السمك فى أمامية الصورة والديكورات والرسومات التى امتلأت بها خلفية الصورة مرسومة باليد، وبعض الأسماك الكبيرة المحنطة، وعدة لقطات تدخل مع هذا الديكور تحت الماء، هذا المزيج أعطى الإحساس فقط بأن الموضوع مصور تحت الماء وإن كان بعيداً تماما عن الواقع.

وعلى الجانب الآخر من المحيط الأطلنطى كان جاك ويليامسون وإخواته أكثر جرأة، فقد صمم كوة من الصلب المستدير وضعها أسفل مركب ولها فتحة من زجاج تسمح للكاميرا السينمائية من خلالها بالتصوير أسفل المركب وقام بتصوير عدة لقطات تمثيلية مثيرة لغواصين يصارعون أسماك القرش بالسكاكين، ثم أنتج فيلم (فتاة البحار) عام ١٩١٥، وتلته النسخة الأولى من فيلم ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر وقام بتصميم الأخطبوط العملاق وبداخله غواص يحرك أطرافه المطاطية، ولقى هذا الفيلم نجاحا ساحقا وقتها.

وتوالت الأفلام بعد ذلك التى تهتم بعالم تحت الماء، فكان فيلم (سر الغواصة) عام ١٩١٦ و (السفينة الغامضة) عام ١٩١٧، إلا أن عام ١٩٢٣ شهد جديدا فى عالم التصوير تحت الماء فمع بناء أستوديوهات هوليوود ثم إنشاء حوض مائى ضخم يمكن التصوير، من خارجه، ما يحدث تحت الماء وكان فيلم (رحلة البحار) للممثل الكوميدى باستر كيتون من أول الأفلام التى صورت بعض مناظره تحت الماء وهو بداخل هذا الحوض، ولقد تم إستغلال هذه الأحواض المائية فى التصوير بفن بارع فى الأربعينات فى أفلام الممثلة السباحة أستر ويليامز.

وفى عام ١٩٢٩ يعاد إنتاج ٢٠,٠٠٠ فرسخ مرة أخرى باسم (الجزيرة الغامضة) ولكن بالألوان التكنيكولور ليلاقى نفس النجاح، بل يفوقه وكان ناطقًا.

وفى فرنسا يظهر فيلم (فتاة الأطلنطى) عام ١٩٣٤ عن عروس البحر، وفى عام ١٩٣٦ يظهر فى أمريكا (مملكة البحار)، وبتطور أجهزة الغوص الحر فى هذه الفترة فى أواخر الثلاثنيات وأوائل الأربعينات، أصبحت حرية المصور الغواص تحت الماء ممكنة، وظهرت

النسخة الثالثة من فيلم ٢٠,٠٠٠ ،فرسخ عام ١٩٥٤ لتكون فاتحة لارتياد الأعماق سينمائيا وقام المصور الغواص تل جابلان Till Gablanبتصوير اللقطات تحت الماء فى البحر الكاريبى فى جزر البهاما، أما مشاهد الحوض فتمت فى الحوض رقم ٣ فى أستودوهات والت ديزنى، فى بيربانك بهوليوود بكاليفورنيا.

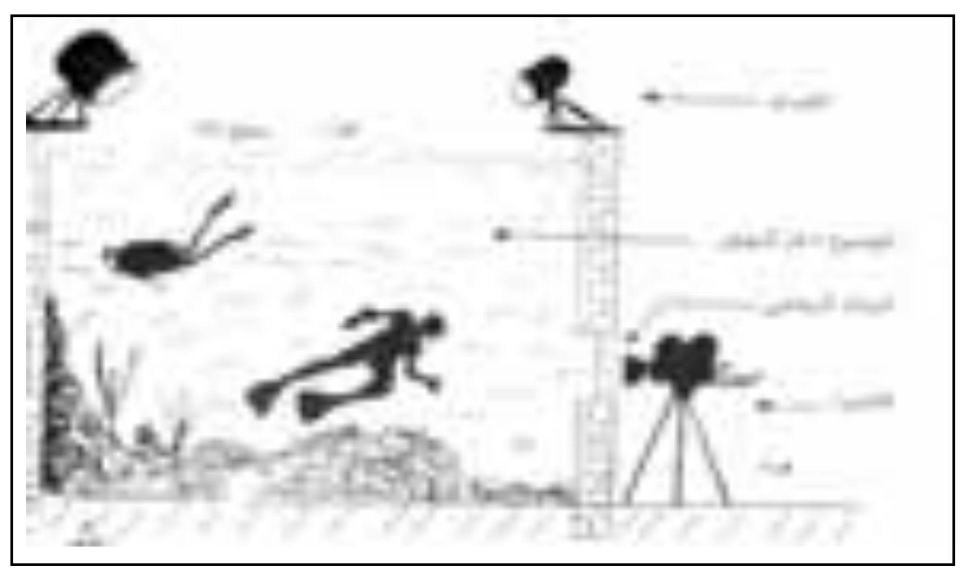
وعلى الجانب الآخر فى روسيا (الاتحاد السوفيتى سابقا) ظهر ألكسندر رجوريدى فى أواخر الخمسينات وقام بتصوير وإخراج مجموعة من الأفلام تحت الماء أغلبها تسجيلى علمى مثل (فى أعماق البحر) و (فى المحيط الهادى) و (على جليديات المحيط)، وعلمت من صديق لى أنه رافق فى الستينات بعثة تصوير روسية تحت الماء قامت بالتصوير فى الغردقة، ووصف لى الإمكانات المتاحة لهم التى لا تختلف عن الموجود فى الغرب، ماعدا ضخامة حجم العازل المائى.

وفى مصر بدأ التصوير تحت الماء، الفوتوغرافى بالذات، مع بداية نشأة سلاح الضفادع البشرية بالبحرية المصرية فى أوائل الخمسينات، ولقد زود بعد ذلك بعدة كاميرات من مصادرات الملك فاروق، وكان التصوير محدودا جدا تحت الماء إلا من بعض الهواة أبناء السواحل وبطرق بدائية، أما فى السينما فقد حكى لى الصديق عمرو عبد الحليم نصر، أنه علم من والده مدير التصوير الكبير عبد الحليم نصر أنه حاول فى أوائل الستينات التصوير تحت الماء فى الغردقة بوضع الكاميرا فى صندوق قوى من البلاستيك، يلى ذلك محاولة أستاذنا مدير التصوير كمال كريم فى فيلم (بياضة) عام ١٩٨١ وهى لا تختلف عما فعلته أنا بعد ذلك فى تصوير فيلم (استغاثة من العالم الآخر)، وبنفس الطريقة قام الزميل مدير التصوير سمير فرج بتصوير فيلم عن إنقاذ معابد فيلة قبل نقلها أثناء بناء السد العالى، إلا أن هذه المحاولات وإن كان هدفها التصوير تحت الماء، فهى قاصرة على زاوية السطح فقط، لطبيعة وضع المصور خارج الماء، أما التصوير الحقيقى تحت الماء، بمعنى أن يكون المصور والموضوع معا تحت الماء، ويتحرك المصور بحرية كاملة وكأنه يعيش على السطح، فهذا بدأ معى لأول مرة فى فيلم مصرى وهو (حالة تلبس) من إخراج بركات عام ١٩٨٦.

ولمعلومات أوفر أرجو الرجوع إلى كتاب (التصويرالسينمائى تحت الماء) المنشور عام ١٩٩٦ والناشر الهيئة العامة للكتاب. (الصور من ١٦٤ الى١٧٠).



(١٦٤) طريقة الأخوة ويليامسون فى التصوير تحت الماء فى النسخة الأولى من فيلم ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر



(١٦٥) رسم إيضاحى لطريقة الحوض الخاص بالتصوير تحت الماء بالأستديو



(١٦٦) السباحة الفاتنة الممثلة أستر ويليامز فى أفلامها الأستعراضية تحت الماء



(١٦٧) السباحة الفاتنة الممثلة أستر ويليامز فى أفلامها الأستعراضية تحت الماء



(١٦٨) السباحة الفاتنة الممثلة أستر ويليامز فى أفلامها الاستعراضية تحت الماء



(١٦٩) أثناء تصوير فيلم (٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر) عام ١٩٥٤



(١٧٠) لقطة تحت الماء من فيلم (٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر)

١٤- الكاميرا السينمائية العاكسة (الريفلكس) :*REFLEX*

من أهم التطورات التى حدثت فى الكاميرا السينمائية فى هذه الفترة، ثلاثينيات القرن العشرين، وإن لم تستغل تجاريا بشكل كامل إلا فى خمسينيات القرن وحتى الآن.. ظهور ما نطلق عليه (الكاميرا الريفلكس) Reflex Camera، كانت الكاميرا المستعملة فى تصوير الأفلام سواء فى أوروبا أو الولايات المتحدة أو أى أماكن أخرى، تعمل على محدد رؤية - View - Finder يعطى صورة جانبية ينظر فيها المصور أثناء التصوير – ليحدد مسار حركة الحدث للممثلين والتكوين وخلافة، هذا محدد الرؤية تم ضبطه على حسب استقبال الفيلم للعدسة بشكل جيد بعدة طرق مختلفة على حسب نوع وماركة الكاميرا المستعملة إذا كانت صناعتها فرنسية أو إنجليزية أو أمريكية وهكذا، أى بمعنى أدق أن ما يصور على الفيلم لا يراه المصور مباشرة بنفس الدقة، بل يرى صورة قريبة منه جدا من جانب الكاميرا، وتصبح المشكلة كبيرة حين يتم ضبط اللقطات القريبة .C.U حيث يجب الضبط الدقيق للكادر وملاحظة هذا العيب بين ما تراه العدسة الحقيقية للكاميرا وما يراه محدد الرؤية الجانبى ويسمى هذا العيب بارالكس (Parallax)، أى الاختلاف الشديد بين ما تصوره الكاميرا، وما نراه فى محدد الرؤية، وأنى لأكن كل تقدير لهؤلاء المصوريين العظام الذين أمتعونا بتلك الأفلام الجميلة مع هذه العقبة الدقيقة وتغلبوا عليها، وحين كنت طالبا بالمعهد العالى للسينما فى حقبة الستينات، ودرسنا مع أستاذى الفاضل مدير التصوير

فؤاد عبد الملك مادة ميكانيكا كاميرا عرفنا عمل هذه الكاميرات وتدربنا عليها بالرغم من أن حياتنا العملية من بعد كانت كلها تصوير بالكاميرات العاكسة (الريفلكس)، ولكن فى أحيان كنا نستعين بهذه الكاميرات لعمل لقطات معينة أكثر فنية لم تتوفر بعد فى الكاميرات العاكسة مثل تصوير نفس الشخص بالكادر الواحد بشخصيتين وهكذا. ويرجع الفضل فى اختراع الكاميرا العاكسة لرجلين من ألمانيا عام ١٩٣٦ هما Arnold and Rich-ter أرنولد وريتشارد لتصنيع معدات السينما (Cine Technik) فى مدينة ميونخ وكان أصلا مصوران، واختار لاسم الكاميرا الجديدة أول حرفان من اسميهما وهما AR-RI وأضيف لها كلمة عاكس Reflex حتى تختلف عن جيل باقى الكاميرات السابقة بالكامل وبالتالى أصبحت الاميره الألمانية الصغيرة أسمها باختصار (ARRI-FLEX أرى فليكس) واستعملت الكاميرا لأول مرة فى تصوير أولمبياد برلين عام ١٩٣٦، مع المخرجة الألمانية المعروفة Leni Riefenstahl وعرضت الكاميرا للتسويق للعالم فى عام ١٩٣٧ فى معرض ليبزج الدولى بتلك المميزات الجديدة التى هى (نفس الصورة التى تراها هى التى تسجل على الفيلم) وكان لحجم الكاميرا الصغيرة ميزة كذلك فى مناسبتها لتسجيل الأخبار والتنقل بها من مكان إلى آخر بسهولة.. لكن ظروف ألمانيا النازية وقتها وقيام الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ حال من الانتشار لهذه الكاميرا إلا فى ألمانيا فقط ومع تحركات الجيوش وتعدد جبهات القتال وفى اعتقادى أن الكم الكبير من الشرائط التسجيلية لألمانيا النازية يرجع الفضل فيه لهذه الكاميرا ARRI FLEX، وبعد انتهاء الحرب كان مصنع ARRI فى موينخ قد صدر حوالى ١٧,٠٠٠ كاميرا موديل ARRI FLEX 35 II إلى جميع أنحاء العالم والولايات المتحدة الأمريكية فى الصدارة بالرغم من حجم صناعة الكاميرات هناك، وقيل وقتها مقولة شهيرة ساخرة (أن الأمريكان غزوا ألمانيا ولكن الألمان غزوا عقر دار الأمريكان بكاميراتهم ARRI ومعداتهم فى التصوير السينمائى).

وأول كاميرا من هذا النوع أحضرها إلى مصر المخرج نيازى مصطفى فى أول الخمسينيات تقريبا وأنا شخصيا محظوظ بامتلاكى لهذه الكاميرا الآن.

ثم توالت الكاميرات العاكسة الفرنسية والأمريكية والإيطالية والروسية وغيرهما ولكن بقيت وحتى الآن ARRI هى التى على القمة حتى فى تحول التصوير إلى الفيديو فى عصرنا الحالى.

وأحب أن أنوه إحقاقاً للحق أن فكرة الكاميرا العاكسة للصورة الحقيقية التى تسجلها، كانت أصلا فى التصوير الفوتوغرافى الثابت منذ عام ١٩٢٠ فقد اخترع ألمانى كذلك إسمه

(أريش سالومون Erich Solomon) نوع من الكاميرات الصغيرة المسماه وقتها وإلى الآن Candid Camera، وكان فكرتها للصورة العاكسة يطلق عليها بالدعاية:، What you see) you can photograph) أى (ما تراه تستطيع أن تصوره كما هو) وبالتالى تطوير الفكرة من شركة ARRI بعمل الغالق الزجاجى المرآة فى الكاميرا السينمائية، كان له سابقة بعمل الغالق الزجاجى المرآة فى الكاميرا الثابتة الفوتوغرافية.

ومن الطريف أن اختراع الكاميراالصغيرة الفوتوغرافية المسماه Candid كان لغرض تجسسى بين الألمان والفرنسية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى.

وكعادة الاختراعات تدعى الشركة الإنجليزية Vinten أنها صنعت أول كاميرا عاكسة عام ١٩٣٧ وهى شركة رائدة فى تصنيع أدوات الحركة من شاريوهات والكرين والحوامل المختلفة إلى الآن.

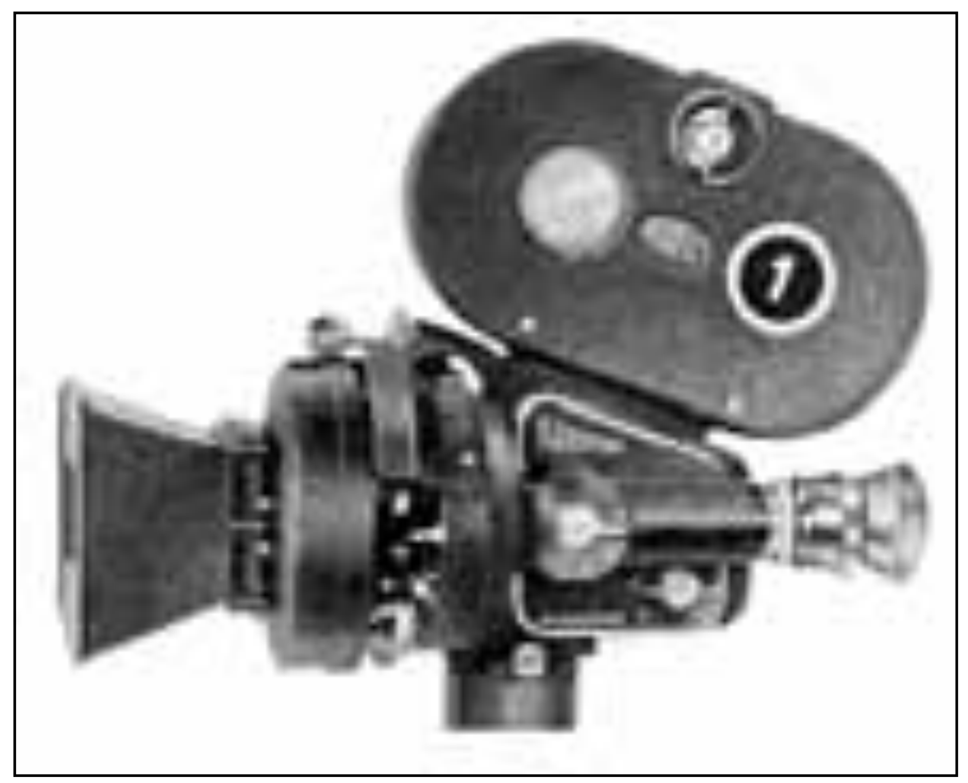
ولكنى أحب أن أنوه أن الكاميرا السينمائية العاكسة طورت بعد ذلك التصوير وبشكل كبير جداً بعدة اختراعات سهلت وأعطت إمكانات تقنية أكثر رحاب وسعة فى العمل وسنعرفها فى حينها. (الصور من ١٧١ إلى ١٧٨).


(١٧١) المصوران الألمانيان أرنولد وريشتير اللذان اخترعا الكاميرا أريفلكس


(١٧٢) االكاميرا الأولى إريفلكس



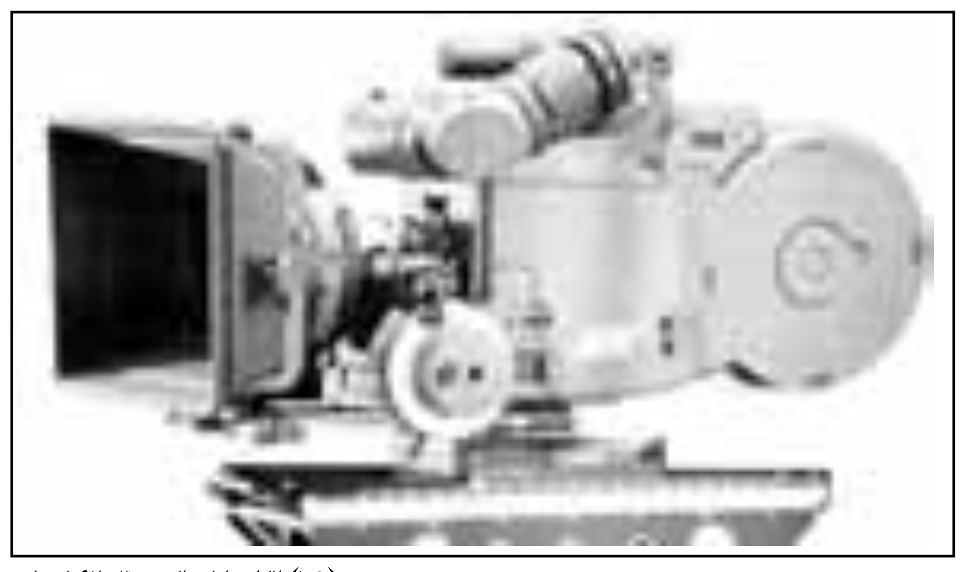
(١٧٣) رسم إيضاحى لطريقة عمل الغالق (الشتر)



(١٧٤) الكاميرا إريفلكس المتطورة الملكة فى حقبة الستينات والسبعينات من القرن الماضى



(١٧٥) الكاميرا المتطورة أريفلكس BL2 الموديل الجديدة المتطور



(١٧٦) الكاميرا إريفلكس ٥٣٥ الأكثر تطور



(١٧٧) الكاميرا الفرنسية كامى فلكس



(١٧٨) الكاميرا الفرنسية اكيلير فلكس

١٥- الصورة الأقرب إلى البشر:

الفنان السينمائى يحركه عالم إحساسه، ولقد مر فن ولغة السينما لعمر تجاوز نصف قرن حين بدأ الإلحاق بالفنون التى عاشت ألاف الأعوام من قبلة، وفى البحث عن أشكال جديدة للغة والاتصال، ولم يقتصر الأمر على أن السينما استعارت من الفنون الأخرى وسائلها فى الاستقصاء والمعرفة والجمال بل أسهمت هى نفسها بصورة حاسمة فى إعادة الشباب إليها، بل إلى تحولها هى ذاتها إلى تجديد من فنانين جدد تمردوا على ما أصبح تقليديًّا كلاسيكيًّا قد يبدو راسخاً فى كافة أرجاء المعمورة، ولقد كان الانعطاف التسجيلى القوى فى حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى بعد تشبع الصورة السينمائية بسينما الحقيقة والسينما الطليعية والأفلام الوثائقية الهامة الصادقة للحرب العالمية الثانية أثر بالغ فى بروز هذا الفكر والحرفة والتكنيك الجديد الذى ظهر فجأة وانتشر بشكل سريع كاسرا كل التقاليد القديمة مقترب من روح البشر أكثر، ولقد لقى نجاحاً وفهما سريعاً، وإن كان نظر إليه كتمرد على الأفلام القديمة التى يطلق عليها أفلام الصالونات والتليفونات البيضاء بالأستوديوهات، ولا أنكر تأثير الواقعية الإيطالية التى كانت قدوة لواقعيتها فى التصوير والفكر، ومن كل ما سبق، تواجدت فى فرنسا الموجة الجديدة للسينما، عدة عوامل ساعدت على ظهور هذه الموجة الجديدة فى فرنسا أولها وجود مجموعة من النقاد يكتبون فى مجلة متخصصة

تسمى (كراسات السينما)، نقداً لازعاً رافضا السينما الأنية الفرنسية، ووزير للثقافة أديب هو أندريه مالرو ذو فكر مستنر فى بلد تعشق الفن والثقافة، فيصدر قانون ١٩٥٣ الذى بفضله أتيح أمكانية الإنتاج الذاتى السينمائى، بالإضافة إلى قيام (المركز الوطنى للسينما) بمنح المخرج والمنتج المستقل كلود شابرول CLAUDE CHABROL الاستثناءات النقابية الضرورية للعمل السينمائى وحرية اختيار والاستغناء عن بعض المهن السينمائية الفرعية، حيث إن النقابة كانت قوية وتحذر من أى تعدى على قوانينها، وسرعان ما باع شبرول أرث حصل عليه من زوجته وبقليل من المال بدأ الإنتاج مع مصوره الأثير هنرى ديكا Henri Decae، وتبعه بشكل آخر فرانسوا تروفو Francai Tuf-faut وجان لوك جودار Jean Luc Godar وظهرت أفلامهم ذات التكاليف الاقتصادية المتواضعة والتصوير خارج الأستوديوهات وممثلين جدد وبمصورين عباقرة فى استغلال الكاميرا المحمولة الصغيرة ٣٥ مللى والإضاءة البسيطة والحركة الدائبة، وحضور المخرجون من ثقافة النقد السينمائى والآداب مثل آلان روب جرييه وكان كذلك سبقهم ألكسندر ستروك كأدباء استعانوا بالفن السينمائى فى طرح رؤاهما الفنية بأسلوب سينمائى، كما انضم لهم من بعد أنيس فاردا والآن رينية وغيرهم وقد أتاحت الحملة الفردية والإنتاج الذى حدث مع شبرول وتريفو وجودار ذلك التشجيع الكبير من المنتجين التقليدية للسينما الفرنسية لنجاح الأفلام وقلة تكاليفها، زد على ذلك مصورين أمثال هنرى ديكا ورؤول كوتار وساشا فيرنى وغيرهم قد أضافوا للصورة السينمائية فى هذه المرحلة أهم ما يميزها حتى الآن – ولقد تأثرت أنا شخصيًّا (المؤلف) بهذا الأسلوب الذى سأوضحه لاحقا وبذلك المنهج فى التصوير الجديد، وكنت فى سن الشباب وما زلت طالباً فى جامعة القاهرة بكلية الآداب ولم ألتحق بمعهد السينما بعد.

هذا الأسلوب فى التصوير يمكن تلخصته فى نقاط، ولكن قبل كل شىء أن هذا الأسلوب يخدم أساساً الموضوع الدرامى وكانت مواضيع هذه الموجه الجديدة الفرنسية ملائمة تماماً للأسلوب، والأسلوب هو:

– الكاميرا فى أغلبها محمولة حرة.

– اللقطات طويلة متحركة بين الحدث وليس للقطع سبيل بين اللقطات إلا فى نهاية المشهد، بهذا الأسلوب بطريقة ما اقتربت الكاميرا من حميميه الناس الجمهور – الذى أصبح أكثر قرباً من ممثليه والموضوع والمشكلة والحدث بتواصل الحركة الحرة للكاميراً فى اللقطات الطويلة بدون قطع.

– كسر المنظور التقليدى من عصر النهضة وكانت السينما تسير عليه تماماً، بل إنه كان يؤرخ بالمنظور العميق المتسع كمثال فى فيلم (المواطن كين) كشىء مثالى واستمرت عليه السينما من فجرها حتى الموجه الجديدة وإن لم يكن خطأ.

– اعتماد شكل وروح الفيلم التسجيلى فى التلقائية وعدم الاعتماد على اتزان الصورة بشكل متقن.

– الاعتماد على الواقع اللحظى للحدث حتى فى حالة تغيره.

– الاعتماد – وبالذات جودار على الارتجال للممثل فى الأداء والحركة والموقف بعد شرحه لهم، مما جعل المصور – بالذات رؤول كوتار – الذى يعمل مع جودار دائما وفى السنوات الأولى بالذات، يكون ذا فرصة وفهم وتنبه لما يدور أمامه ويلاحقه وبجودة وفن سينى – فوتوغرافى أى فى التصوير السينمائى.

– الاعتماد على الإضاءات الصغيرة المسماة (فوتوفلاد) التى تعلق فى الأماكن الحقيقية وخفيفة الوزن وعمل تأثير الإضاءة الطبيعية للمكان .. وبالتالى يمكن تقويتها وإعطاء واقعية تسجيلية للضوء فى الأفلام.

– كان الفكر السائد فى البداية التصوير بالكاميرات مقاس ١٦ مللى، ولكن مع وجود تسهيلات المنتجين أصبح التصوير بالكاميرا الفرنسية كامى فلكس ((Cameflexالخفيفة مقاس ٣٥ مللى.

– الاعتماد الكامل على التصوير الخارجى لا دخول إلى الأستوديوهات، وهذا ساعد فى انطلاق الكاميرا فى الأماكن الحقيقية الطبيعية والشوارع ومعالم باريس المحبوبة وإعطاء الصورة ذلك الشكل الواقعى التسجيلى الذى أصبح الآن وثائقيًا لباريس فى نهاية الخمسينيات.

– الاعتماد على العدسات المنفرجة الزاوية بدون حالة التشويه لآن ذلك يساعد كثيراً فى الرؤية المتسعة للمكان والحركة الحرة للكاميرا – ولم تخترع بعد وسائل تقلل من هز الكاميرا الحرة غير كفائه المصور.

– الاعتماد على اللقطات الطويلة ثم القطع المفاجئ بأسلوب مميز لبعض مخرجى هذه الموجة.

أصبحت الموجة الجديدة فى فرنسا نبراس يهتدى إليه كثير من سينمائى العالم فى الشرق والغرب، لم نراها فى مصر إلا عام ١٩٦٤ فى أسبوع الفيلم الفرنسى بسينما رمسيس فى داخل نقابة المهن الهندسية بشارع رمسيس وهى مغلقة الآن، حيث عادت العلاقات الطبيعية السياسية بين مصر وفرنسا بعد العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦.

جان لوك جودار الناقد الذى أصبح مخرجاً، ويعتبر أكثر المخرجين الذى أدخلوا ثورة حقيقية على لغة الصورة فى كل ما سبق وبكادرات غير تقليدية، وقطع مفاجئ ولقطات طويلة حرة متحركة من مكان مغلق إلى شارع إلى قهوة، السرد عنده لغة غير مترابطة ولكنها تحمل جو وعبق الحدث، ويتخلل السرد مجموعة لمحات ثقافية ممكن أن تأتى من صورة على الحائط، أو أفيش ملصق على الجدار فى الشارع أو حدث وقع فى الطريق وكل ذلك أفاقاً عمليًّا جديداً تماماً أمام الأسلوب والسرد السينمائى.

أفلام مثل (العشاق) Les amantx للمخرج لوى مال أو أبناء العم les cousins وسرج الجميل Le beau Serge لكلود شابرول، و(الربعمائة ضربة) Les Quotre Centr Coups لفرانسوا تريفو (وهيروشيما حبى) Hiroshima Mon amour آلان رينيه أو فيلم (حتى آخر نفس) A bout du souffle لجودار، وفيلم الفتاة ذات العيون الذهبية La fille aux yeux d'or. ج. البيكوكو أو (كيلو من ٥ إلى٧) Cléo de cinq a' sept لانيس فاردا، وغيرها من الأفلام جعلت السينما تجدد شبابها فى التقنية والمواضيع والأسلوب وهو ما نطلق عليه أفلام الموجة الجديدة الفرنسية.

ويقول أستاذى الكندى بول وارن فى معهد السينما حيث درست معه التحليل الفيلمى عن الموجة الجديدة (أخذت الحبكة القصصية تنهدم، وينعدم الاستمرار المكانى والزمانى السينمائيين، وهكذا ندخل عالما سينمائيا يسوده تعدد وجهات النظر) فى كتابة (السينما بين الوهم والحقيقة) المنشور بهيئة الكتاب عام ١٩٧٢. (الصور من ١٧٩ إلى ١٨٥).



(١٧٩) لقطة من فيلم (سرجى الجميل) لكلود شابرول



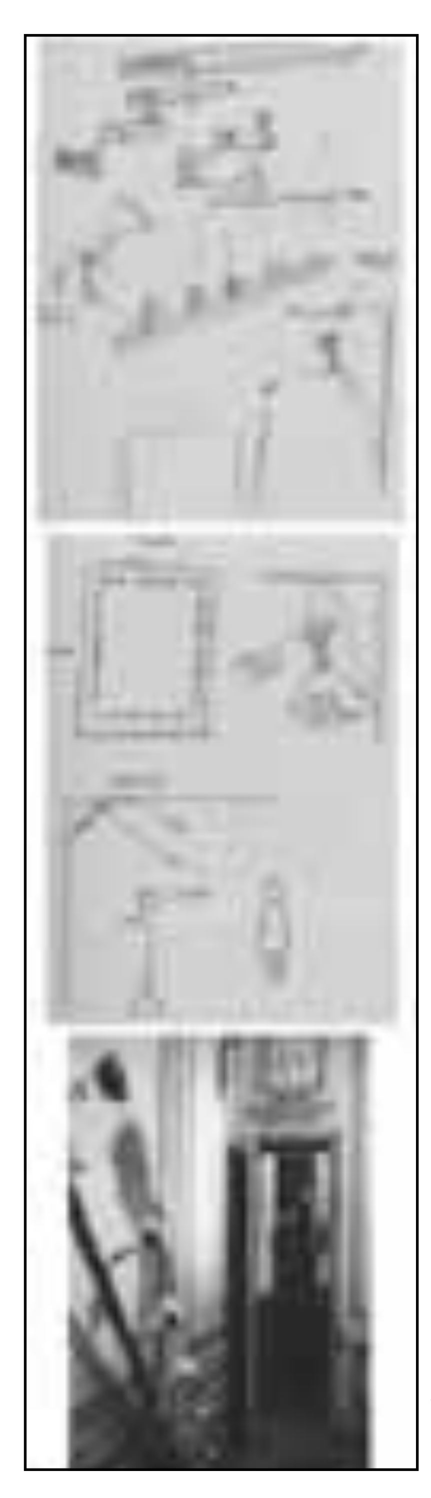
(١٨٠) تصوير أحد الأفلام بالكاميرا كامى فلكس محمولة باليد حرة إخراج جودار وتصوير راؤول كوتار



(١٨١) لقطة من فيلم (على آخر نفس)



(١٨٢) لقطة من فيلم (على آخر نفس)



(١٨٣) نموذج لطريقة عمل الإضاءة البسيطة الواقعية لراؤول كوتار في أحد أفلامه



(١٨٤) المخرج فرانسوا تريفو مع المصور هنرى ديكا



(١٨٥)، (١٧٦) لقطتان من فيلم (هيروشيما حبيبى) إخراج ألان رينيه



أهم إنجازات هذه المرحلة:

١- دخول الصوت إلى الأفلام وأصبحت ناطقة.

٢- الكاميرا فى حجرة كاتمة للصوت لضوضائها.

٣- ظهور البلمب كاتم الصوت للكاميرا.

٤- تطور الكرين لخدمه الأفلام الاستعراضية.

٥- اتجاهات متعددة غير الروائية للأفلام السينمائية تتخذ منحنى فنيًا وإبداعيًا وأنثروبولوجيا يكون سبباً فى تقدم فن الفيلم كثيراً.

٦- سينما الحقيقة بذلك المفهوم الشامل للحياة.

٧- تطور التصوير التسجيلى فى الحروب وفى الحرب العالمية الثانية بالذات فى جميع الجبهات ومع كل من الحلفاء والمحور.

٨- الواقعية الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من أسلوب ثم الواقعية الإيطالية الجديدة.

٩- أنظمة الشاشات المتسعة.

١٠- الإنتاج الضخم المتميز.

١١- دخول الفيلم الملون إلى حلبة السينما بكثرة.

١٢- السينما المجسمة كشىء طريف فى حقبة الخمسينات.

١٣- تطور التصوير السينمائى تحت الماء سواء فى أحواض الأستوديوهات أو بالغوص الحر بالأجهزة الخفيفة.

١٤- الكاميرا السينمائية العاكسة.

١٥- العدسة الزووم تظهر مع أوائل عقد الخمسينات كعدسة إخبارية.

١٦- ظهور الموجه الجديدة الفرنسية فى أواخر العقد الخامس وما حملته من تجديد كامل للسرد الفيلمى والتصوير السينمائى، وما أعقبها من اتجاهات سينمائية فى كثير من البلاد تشبها بها.

١٧- تقدم فى تصنيع الفيلم الخام الملون ذى الثلاث طبقات التى اخترعته شركة أجفا الألمانية، ثم بعد الحرب أصبح مشاع لكل الدول، وطورته شركة كوداك الأمريكية بعد صنع القناع المحسن للألوان داخل الفيلم الخام الملون، مع زيادة الحساسية قليلاً.

١٨- ظهور التليفزيون بالأبيض والأسود بعد نهاية الحرب العالمية الثانية كمنافس خطير للسينما... وقد أفرز تواجد البث والاستقبال والتصوير التليفزيونى رواجاً كبير لصناعة الصورة، كما ساهم بشكل متميز فى ظهور جيل من المصورين التليفزيونيين الذين بعد ذلك سيصبحون سينمائيين، وتطور التصوير التليفزيونى كثيراً من بعد، عند ظهور الكاميرا الفيديو الألكترونية المحمولة.

١٩- الكاميرات أكثر تطوراً وتعمل بالبطاريات الجافة أو السائلة وبالتيار الكهربائى.

٢٠- العدسات فى تطور ملحوظ، وفى كثير من بلاد العالم فبعد التفوق الألمانى، وكانت بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة منافسين حقيقيين للتفوق فى ألمانيا بصناعة العدسات ثم انضم لهم اليابان بعد ذلك فى تفوق ملحوظ.

٢١- التصوير مقاس ١٦ مللى صورة وصوت على شريط مغناطيسى ملحق على نفس الفيلم السينمائى العكسى.

٢٢- التصوير الفائق السرعة للصواريخ والسفن الفضائية والأبحاث المعملية العلمية، بنظام المنشور سريع اللف بدل الفيلم المثقوب والغالق الدوار.

الباب الثالث:

سنوات الاستنارة

١٦- مرحلة الاستنارة اللونية:

كانت الألوان فى مجملها فى هذه الفترة – الخمسينيات – تقترب من الاستعمال الطبيعى الواقعى لمفهوم الألوان فى الحياة ذاتها، وكانت الأفلام التاريخية تأخذ نفس المنعطف لقصور حساسية الأفلام وبطئها، فكان البعد التاريخى للألوان فى إعطاء الصورة جوًا عامًا ملائمًا للزمن الماضى الذى لم تكن به مصابيح كهربائية، بل شموع وقناديل الزيت ومسارج الشحم، كان ذلك غير مطروق تمامًا لعدم تلبية صناعة الخام الملون لهذا، وإن كان هذا تواجد بعد ذلك كما سنعلم من فصول الكتاب فيما بعد.

أما الأفلام الاستعراضية الغنائية، فكانت فى مجملها ألوانها صريحة نقية متشبعة ذات درجات نصوع عالية، وتميل إلى ألوان البهجة وراحة البال والنفس، مثل الألوان: الأبيض والوردى والبرتقالى والأزرق الفاتح–لبنى– والبنفسجى والأخضر الفسدقى، وتطلب استعمال الألوان بكثرة فى هذه الأفلام أن تتواجد مهنة فنية جديدة لتنسيق هذه الألوان وجعلها فى هرمونية مقبولة وغير متنافرة، فقام كثيرون من فنانى التشكيل بالعمل كخبراء فى تنسيق الألوان فى الأفلام، حتى تحمل نوعا من القبول المتجانس اللونى، إن كان هذا حدث فى الخارج إلا أنه للأسف لم يحدث عندنا بدأنا نصور أفلامنا بالألوان، ويظهر هذا جليًا فى مرحلة الألوان الأولى فى أفلامنا و أول فيلم مصرى ملون بالكامل (بابا عريس) عام ١٩٥٠ أحضر له مدير تصوير خاص من الخارج وهو (ويلى ڤيكتورفتش) وكذلك أخوه كمنسق ألوان، وكان الفيلم من إنتاج أستوديو نحاس وإخراج حسين فوزى.

واستمرت الأفلام فى السينما العالمية تنتهج هذا الأسلوب اللونى عقدين من الزمن تقريبًا قبل أن يأخذ اللون فى العمل الدرامى الفيلمى منعطفًا آخر مغايرًا تمامًا للمفاهيم السابقة وإن لم يُلْغِها، هذا المنعطف الجديد جعل للون قيمة وفهمًا جديدًا وأصبح تطور استخدامه كمؤثر درامى خطوة جديدة للرقى بأدوات هذا الفن الجميل.

الحقيقة أنه مع دخول اللون على صناعة الصورة السينمائية بالمفهوم الذى أطلقه المخرج الروسى (سيرچى إيزنشتاين) فى العقد الثالث من القرن الماضى بقولته الشهيرة: (لا تقل ملون، ولكن قل بالألوان)، قد أنفتح الباب واسعًا للفن السابع لأن يستعمل الألوان بطريقة أكثر فاعلية وقيمة، وليس مجرد ألوان للبهجة أو ألوان مشابهة للطبيعة.

وفى هذه المرحلة بالذات حيث كانت الألوان وليدة وفى مرحلة التعثر والعتمة كما يقول المؤرخ الناقد الفرنسى (مارسيل مارتان) فى كتابه (اللغة السينمائية)، كان هذا الوافد الجديد مطلوبًا له دور مهم وليس - شخبطات - لونية فظيعة كما شبهها (مارتان)، وتساءل هل الألوان ضرورية فى الأفلام الأسطورية والاستعراضية الغنائية - الميوزكهول- والمغامرات فى الطبيعة والتسجيلية والرسوم المتحركة؟ وليبقى فيلم الأبيض والأسود صانع الدراما المحببة على النفس والسرد الفيلمى المشوق، كان يحبذ ذلك القصور الذى كان ظاهرا وقتها فى نوعية الألوان والتى كان على رأسها طريقة التكنيكولور، حتى إنه استبعد أفلام الموضوعات السيكولوچية والدراما الفيلمية ذات الطابع الداخلى البحت وصراعات الضمائر التى لا تنتظر الشىء الكثير من اللون.

ولكن يؤكد (مارسيل مارتان) على مفهوم دور اللون فى الأفلام؛ إذ ينبغى أن يكون للون فى الفيلم قيمة درامية وليس فقط تصويرية، ولا يعنى هذا أنه ينبغى أن يكون اللون أقرب ما يمكن إلى الإخلاص للواقع (على الأقل فى الأفلام الواقعية)، بل إنه ينبغى أن يساهم فى الحدث ويتابعه فى موازنته للدراما، ويرى أن الديكور وألوانه تكون مناسبة لذلك تمامًا، وأن اللون يمكن فى هذه الحالة أن يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات.

نحن هنا أمام مؤرخ وناقد فى مرحلة الألوان فى الأفلام لم يتضح نضجها بعد، ولكن يرى أن الألوان مهما تكن يجب أن تخدم الدراما فى المقام الأول، وفى مرحلة مبكرة من ظهور الألوان.

وفى نفس المرحلة تقريبًا نرى رأى الناقد السينمائى المجرى (بيلا بالاش) فى كتابه (نظرية السينما) وهو من أهم الكتب التى ظهرت مفسرة لفن السينما وفلسفتها؛ إذ يؤكد إن اللون فى

الفيلم لا تكون له دلالة فنية إلا إذا عبر عن تجربة سينمائية معينة، ومن بين أخطار الفيلم الملون ذلك الإغراء بأن نكثر من تلوين اللقطات على أساس تأثيرها فى التصوير كالرسم، أو محاولة التبارى مع التأثيرات الفنية للرسم، وإن المبرر الفنى الوحيد للسينما الملونة يكمن فى التعبير اللونى المتحرك، إن الألوان فى الفيلم فى حالة حركة لو أُتيح لها من جانب حرفيتها قدر كافٍ من الحساسية لتسجيلها، وكانت هذه الحساسية ناضجة بحيث تستطيع استيعابها، فإن ذلك من الممكن أن يفتح آفاقًا شاسعة من التجربة الإنسانية لا يمكن أن تجد التعبير عنها فى أى فن آخر، وفى الرسم بصفة أخص لأنه أعظم الفنون وأعرقها، لأن الرسام قد يرسم وجهًا تعلوه حمرة الخجل، ولكنه لا يستطيع أبدًا أن يرسم وجها شاحبا تنتابه حمرة الخجل فتبعث الدفء فيه شيئا فشيئا حتى يصبح فى حمرة الورد، وهذه فى رأى (بالاش) قيمة الألوان الأساسية فى السينما.. إنه يرى أن اللون عنصر متحرك مع الدراما، وأن الواقع حدث متحرك وليس فى حالة ثبات وجمود، ويصف (بالاش) مشهداً من فيلم روسى ملون كمثال على رأيه، فيه يرى رئيس عمال فظًّا يتابع فتاة باهتمام ولا يلقَى منها ترحيبًا، وتصده الفتاة بسخط شديد ونرى لون عينها الأزرق الصافى يدكن وتشوبها التماسة غاضبة، وبهذا تستطيع الألوان عن طريق تغييرها -حركتها- أن تعبر عن مشاعر وانفعالات لا يمكن أن تبوح بها تعبيرات الوجه وحدها دون اللون.

ويضيف (بالاش) أنه ينبغى فى الفيلم الملون أن نحقق انسجاما بين الأوان المتتابعة فى المشهد واللقطة، فكثيرون يفضلون الانسجام اللونى الرمادى فى الفيلم الأبيض والأسود، ويرون أن اختلاف الألوان فى الفيلم الملون لا يخلق انسجاماً، وأن الفيلم الملون أكثر حدة مع ألوانه بعكس الفيلم الأبيض والأسود الذى هو أكثر نعومة وسلاسة بصرية، ويرون أن التكوينات الملونة تبدو أضخم وتتداخل فى بعضها البعض بصعوبة أكثر جداً من صور الضوء والظل والرمادية.

إن التشابه أو التنافر بين الألوان يقوم بدور مهم جدًّا فى عملية المونتاج بالنسبة للفيلم الملون، ليس هذا لأسباب شكلية فحسب، ولكن لأن للألوان تأثيراً رمزيًّا غريبًا، وقوة مذهلة على إثارة تداعى الأفكار والإيحاء بالعواطف.

وللألوان أبعاد وأعماق أكبر بكثير من الأبيض والأسود، وهى أساسية فى إدراك البعد الثالث، حيث نستشعره بقوة كبيرة.

يعتبر المخرج الروس (سيرچى إيزنشتاين) من أهم المُنظِّرين للون فى السينما فى فترة مبكرة من دخول الألوان إلى الأفلام، بل إنه يحمل بجانب اللون نظريات عديدة فى

موسيقى الصورة وانسجامها مع الموسيقى النغمية ومع اللون ومع المونتاج والإخراج، وهو يفسر ذلك بقوله.. (إن حركة الصوت – ويقصد الحوار والمؤثرات الصوتية – مع حركة الضوء وحركة النغمة مع حركة اللون)، وبهذا يتساءل (إيزنشتاين) فى مذكراته المترجمة إلى العربية فى كتابين (مذكرات مخرج سينمائى) و(الإحساس السينمائى)، ما العنصر البصرى الذى يعكس هذا النمط الجديد من الحركة التى أدخلتها النغمات فى بحثنا هذا؟ .. من الواضح أن هذا العنصر سيكون هو الآخر عنصراً ذا حركة متذبذبة (على الرغم من طبيعة تكوينه العضوى المختلف)، ويتسم هو الآخر بسمة النغمات، هذا المعادل البصرى هو اللون وفى درجة تشابه غير تامة يمكن أن تتطابق درجة الصوت مع حركة الضوء، وتتطابق النغمة مع اللون.

ويضيف (إيزنشتاين) أن اللون هو أكثر مشاكل الفيلم إلحاحًا ومباشَرة فى هذه الأيام – فى وقتها بالطبع– وأيضًا بسبب آخر أكثر أهمية وهو أن اللون كان منذ أمد بعيد ولا يزال يُستخدم لتقرير قضية التطابق بين الصورة والصوت، سواء كان التطابق مطلقًا أو نسبيًّا، كما يستخدم ككاشف لعواطف إنسانية معينة، ولهذا على وجه اليقين أهميته القصوى بالنسبة لمشاكل الصورة (السمعية – البصرية) ومبادئها.

وإن أكثر تقدم واضح مؤثر لمنهج ما من مناهج البحث يمكن أن يكون فى مجال التوافق الزمنى للألحان بالنسبة لملاءة التحليل البيانى فى ميداننا الأساسى لإنتاج الأبيض والأسود، ولذلك فنحن نولى وجهنا شطر قضية ربط الموسيقى مع اللون التى ستؤدى بنا بدورها إلى التفكير فى هذا الشكل من التوليف الذى يمكن أن نطلق عليه اسم (كروموفونيك) Cromophonik أو التوليف بين اللون والصوت.

ويا له من عمل ضخم أن نزيل الحواجز بين النظر والصوت، بين العالم المرئى والعالم المسموع، وأن نصل إلى وحدة إلى صلة متجانسة متسقة بين هذين العالمين اللذين يقفان على طرفى نقيض!

وأورد (إيزنشتاين) مثالاً لتسهيل الفهم، وكتب قصيدة وأرفق بها موسيقى ونوع اللون الذى يراه، وهى:

الكلمات: فى حزن أخذت تتجول أحلى الفتيات..

الموسيقى: نغمات آلة الفلوت، حزينة شجية.

اللون: زيتونى ممزوج باللون القرنفلى واللون الأبيض.

الكلمات: تتغنى بأغنية مرحة كطائر القُبَّرة..

الموسيقى: نغمات رقيقة، ترتفع وتتوالى دقيقة فى تتابع سريع..

اللون: أزرق أدكن يمتزج بلون قرمزى ولون أخضر يميل إلى الاصفرار..

الكلمات: ويسمعها الإله فى معبد الخلق..

الموسيقى: مَهِيبة وشامخة..

اللون: مزيج من أروع الألوان: أزرق - أحمر - أخضر يزيدها بهاء أصفر الفجر ولون الأرجوان ويذوبان فى لون أخضر وأصفر شاحب..

الكلمات: وترتفع الشمس فوق الجبال..

الموسيقى: صوت جهير، خفيف (باص)، مهيب، ترتفع منه نغمات من وسط دون تداخل..

اللون: ألوان صفراء براقة تختلط بلون الفجر وهى تذوب فى لون أخضر ولون أصفر يميل إلى البياض..

الكلمات: وتشرق فوق زهور البنفسج فى الوادى..

الموسيقى: نغمات تخفت فى رقة ونعومة..

اللون: بنفسجى يتناوب مع الألوان الخضراء المختلفة..

ويكفى ذلك للدلالة على نظرية (إيزنشتاين) على أن الألوان هى الأخرى لها قدرة على التعبير عن عواطف الروح، ولا ننسَ أن هذا الرأى وهذا التفكير منه كان فى مرحلة مبكرة لاستعمال الألوان فى السينما.

كما يرى (إيزنشتاين) أنه يجب علينا عندما نتناول مشكلة اللون فى الفيلم أن نفكر قبل كل شىء فى المعنى المرتبط باللون المستخدم، ويرى ألا يجب علينا أن تكون الصرامة التى تتصف بها الشاشة تتحول فجأة إلى قطعة من القماش المنقوش بألوان زاهية، أو إلى بطاقة بريد ملونة بألوان كثيرة الزخرفة، فنحن لا نريد أن نرى مثل هذه البطاقات على الشاشة، نحن نريد أن تعرض لنا هذه الشاشة الجديدة الألوان فى وحدتها العضوية مع الصورة والموضوع، مع المضمون والدراما، مع الفعل والموسيقى، فاللون بالإضافة إلى هذه العناصر يكون وسيلة جديدة قادرة من وسائل قدرة الفيلم على التأثير وأسلوبًا جديدًا فى لغة الفيلم.

لذا؛ يجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائى فى صنع الفيلم على أنها عناصر الفعل الدرامى، ومن هنا يكون الشرط الأول لاستخدام اللون فى الفيلم هو أن يكون اللون ولأقصى حد عاملاً دراميًّا.

واللون فى هذا المقام مثل الموسيقى، فالموسيقى فى الأفلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية، واللون كذلك يتسم بالجودة عندما يكون ضرورياً.

إذاً هما الاثنان وليس غيرهما من العناصر - وهذا رأى إيزنشتاين- عندما وحيثما يستطيعان أن يعبرا أو يفسرا عن الدراما على أكمل وجه ممكن، ما يجب نقله أو قوله أو إظهاره فى اللحظة المحددة من تطور الفعل.

ويجب إيجاد فهم أوسع للون من خلال العرض الدرامى للعنصر النشيط الموجود بداخله، وهذا العنصر الذى يعبر عن الحافز الواعى والإرادى فى الشخص الذى يستخدم اللون مميزًا عن حالة الأمر الواقع غير المحدد لأى لون معين فى الطبيعة، وهناك فارق بين منهاج تطور قوة التعبير اللونية، وحالة اللون فى الطبيعة وفى الظواهر الطبيعية، حيث يوجد اللون على الرغم من إرادة الشخص الذى يخلق (شيئًا لم يوجد من قبل) من (شىء موجود) أى شيئًا يساعد على التعبير عن أفكار الشخص الخالق ومشاعره.

وما إن نتناول اللون من هذا الجانب حتى ندرك وجود موقف مألوف، فنرى أن المشكلة التى نواجهها عندما نجتهد للسيطرة على استخدام اللون بطريقة خلاقة، كثيرة الشبه بالمشكلة التى قابلناها عندما كان علينا أن نسيطر على التوليف ثم على تركيبات السمعيات والبصريات بعد ذلك.

ولذلك مثلاً يجب الفصل بين اللون البرتقالى وبين لون البرتقالة، استخدام قبل أن يصبح اللون جزءًا من نظام وسائل التعبير والتأثير الذى يسيطر عليها الوعى.

وفى كتاب (عالم الفيلم) للناقد (إيفور مونتاچى) يرى أن السينمائى يستطيع استخدام الألوان من أجل الحصول على تأثير معين بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعى، أى يستطيع أن يختار من بينها وأن يرتبها طبقًا لأثرها الدرامى بدلا من أن يكتفى بمجرد تسجيلها كما هى.

ويحدد (چون إيزود) فى كتابه (قراءة الشاشة) الذى ترجمه للعربية الأستاذ أحمد الحضرى.. (تؤثر الألوان دائمًا فى الطريقة التى يتجاوب بها المتفرجون مع ما يشاهدونه، ويحدث هذا حتى فى الحالات التى تستخدم فيها الألوان بدون عناية كافية، ورغم ذلك وبما أن الصورة السينمائية بما فيها من صفات مضيئة تقترب إلى حد كبير إلى نقاء الألوان التى نراها فى الأحلام والرؤى، عنها إلى الواقع، فإن الجاذبية السحرية التى تتمتع بها ألوان الأفلام تكشف عن نفسها فكثيراً ما يصف الناس الفيلم بأنه يشبه الحلم، إن الفيلم يقود متفرجيه إلى تجربة غامضة سحرية).

وأصبحت قضية اللون شاغل النخبة المثقفة من السينمائيين والنقاد والمفكرين وكيف يوظف فى الصورة السينمائية، كما استعان كثير من المفكرين بتفسيرات الألوان وفلسفتها عند الشاعر الألمانى جوته، بل والتطور الحياتى فى أوروبا للون فى العصور الوسطى وعصر النهضة.

ولهذا حين قال (سيرچى إيزنشتاين) قولته الشهيرة -لا تقل ملونًا، ولكن قل بالألوان- حتى تستبعد فكرة تلوين الأفلام تمامًا، ولتصبح الألوان فى الفيلم حدثًا متحركا دراميا فى الفعل العام والأهم.

وكانت لهذه الآراء بجانب آراء فنانى الفن التشكيلى صدى على مر السنين القادمة بعد ذلك فى صناعة جمال وفنية الفيلم الملون.

١٧- أوروبا الشرقية والشرق الأمريكى وجنوب وشرق آسيا:

من زمن السينما الصامتة تبين وبشكل قاطع أن الصورة السينمائية من الممكن أن تؤثر بشكل عظيم ثقافيا، فمن تطور مفهوم الأخراج عند جريفث وآبل جانس إلى المونتاج بنظرياته الحيوية عند إيزنشتين وبودفكين إلى تلك الحركة والإضاءة الجرمانية التعبيرية الصادمة وشطحات الخيال الجامحة عند السرياليين، والاتجاهات الطليعية والوثائقية بذلك المصداقية الواعية ... كل ذلك جعل من الفن السابع أو الفيلم والصورة وسيط فنى يحمل العديد من الاتجاهات والرسائل الخصبة التى ممكن أن تكون متجانسة وكذلك أن تكون متنافره وعلى نقيض كامل بدون أى تعارض، هذا الفن أصبح من الأهمية بمكان لارتباطه بالجماهير الساعية إلى مشاهدة أفلامه .. إن الفيلم يتكلم أساساً بلغة الحواس فذلك التدفق للصور فى القاعة المظلمة، وإيقاعاته الحقيقية مع سرد لمعنى ما جزء من لغة غير لفظية عمادها قوة الصورة، ولذا يكون من المهم أن تكون السمة الجمالية والقوة الدرامية للصورة ذات أهمية قصوى لسمة الفيلم الإجمالية. ورغم ما قد تكون عليه قيمة الصورة من أهمية فلا ينبغى أن يبالغ فى أهميتها بحيث نتجاهل غرض الفيلم كوحدة فنية متكاملة، فالمؤثرات السينى – فوتوغرافية للفيلم لا يجب أن تبتدع لذاتها كصور مستقلة أو جميلة أو قوية، بل يجب فى التحليل النهائى والمحصلة الدرامية، أن تبرر سيكلوجيا ودراميا وأيضاً جمالياً فى ضوء الفيلم ككل، كوسيلة مهمة إلى غاية، لا كغايات فى حد ذاتها، وابتداع

صور جميلة من أجل ذاتها ينتهك وحدة الفيلم السردية تماماً وبالتالى يمكن أن يعمل ضد صالح الفيلم.

أسوق هذه المقدمة لأتكلم عن سينما فنية ظهرت فارضة نفسها فى أوروبا الشرقية وبالذات روسيا (أيام الاتحاد السوفيتى) والساحل الشرقى للولايات المتحدة، والهند وشرق آسيا فى اليابان وأكثر حداثة زمنية الصين وسنغافورة وهونج كونج.

فى روسيا كان التجديد شئ مستمر من جيل الرواد إلى جيل الوسط إلى جيل يحمل سمات الفن الرفيع وهو جيل تاركوفسكى وباراد جانوف والمصور فاديم يوسف وغيرهم، أتذكر حين شاهدت فيلم (طفولة إيفان) فى ستينات القرن الماضى، داهمنى شعور قوى بعظمة ما قدم أمامى على الشاشة لإنسانيته وسلاسة السيطرة الكاملة على حواسى، وحبى لذلك الرفض لهمجية الإنسان فى الحروب بتاريخ البشرية ومعهد موسكو للسينما أخرج تحت يد عظمائه الأساتذة هذا الجيل الذى جعل من السينما شعر موزون ... ومن الصورة شئ مهم لاغنى عنها، فشاهدنا (ظلال الأجداد المنسيين) لباراد جانوف وتصوير يورى إيلينكو وأفلام مثل (طفولة إيفان) لتركوفسكى و(المدرس الأول) لكونتشا لوفسكى وغيرها من الأفلام فى هذه المدرسة الروسية التى جعلت من الدراما والصورة السينمائية قيمة واحدة معاً بحيث لا يمكن أن ينفصلا، فهما مكملان لبعضهما بشكل تام، الدراما ساخنة فى ما تقدم، والصورة شاخصة لها بكل قوة، لم يأتى هذا المزج من فرا غ بل هو نتيجة حتمية لذلك التدفق فى ستينات القرن الماضى بوعى الفنان بأزمة ضميره وحياته كجزء من العالم الآنى، بدأ فى إيطاليا وامتد إلى فرنسا باتجاهات الموجه الجديدة وترعرع فى أوروبا ككل والشرقية كشىء مميز لأنها كانت تحت قهر شديد لحرية الإنسان، المخرج دوسان ما كافيف فى يوغسلافية السابقة يعطينا تمرده هو ومجتمعه فى فيلم (دوسية حب) وفيلم (الإنسان ليس طائراً) أو المخرج ييرى منزل من تشكوسلوفاكيا السابقة فى فيلم (قطارات تحت حراسة مشددة) أو من المجر فيلم (مارجريتا لازاروف) أو فيلم (قابلت بعض الغجر السعداء) للمخرج اليوغسلافى ألكسندر بتروفيتش وليس هذا حصراً بل نماذج من أوروبا الشرقية فقط، والحقيقة كان كلما تطورت أكثر قوة الصورة السينمائية بالتحرك مع الحدث والواقع اللحظى المحاك فى الفيلم، كلما ساعدت الصورة واستطاع المخرج الجديد المجدد فى السينما أن يفرض مواضيع تعتمد على الابتكار والتطور والقرب من ما يهم البشر العاديين وهم السواد الأعظم من رواد الأفلام، وكان ذلك تطور ًاتاريخيًّا فى نقل مواضيع الأفلام والتيمات التى عجبت جيل الستينات وما بعده والى الآن.

هذه السينما كانت ترى أن الصورة السينمائية الفنية يجب أن تكون عميقة ورحبة حتى يذوب فيها المشاهد كما فى الطبيعة، نشحن بها، نضيع فى أعماقها، تغرق فى فضاء لا يعرف أعلى أو أسفل، وأخذت حركة الكاميرا بكل جرأة تحطم كل ما هو آنى وتقذفه خارج إطار الشاشة، وأصبحت الصورة السينمائية هنا تعبيراً طيعًا وليس وسط حاملاً للدراما، التعبير الطيع يصنع إحساساً وشعوراً وتنفسها للدراما على الشاشة، وبهذا اقتربت الصورة أكثر من الفن الرفيع أى فن الرسم الذى يحمل لنا خصوصية التعبير.

مما لا شك أن الساحل الشرقى فى أمريكا تأثر بشكل مباشر بهجرة كثير من فنانى الفيلم إلية من أوروبا الشرقية بالذات وهذا جعل التأثر بالشكل الحداثى الجديد فى السينما الأمريكية البعيدة عن تقاليد هوليوود، سواء كان فى الإخراج أو التصوير أو حتى فى شكل وقيمة الموضوعات المطروحة على الشاشة، وفى الفصل القادم من هذا الكتاب سأوضح ذلك.

ولكن هنا أحب أن أعرض شئ من السينما الهندية فى جنوب آسيا وقيمة عملها الحداثى وما فعلته تأثيراً وتأثراً ولقد عرفت الهند السينما من فجر اختراعها لأنها كانت مستعمرة محتلة من بريطانية وظهرت صناعة الفيلم الهندى مبكراً فى مدينتا بومباى ومدراس، وباللغات العديدة المحلية، وقبل أن تستقل وتتحول الهند إلى ثلاث بلاد (الهند – باكستان – ثم بنجلاديش) ... حقاً أن الهند والآن هى منافس كبير لهوليود فى صناعة الخيال فى ما نطلق عليه بوليود، لكن السينما الهندية الحديثة هى متقدمة جدًا تكنولوجيا ولكنها سينما الخيال والأحلام والطول الزائد لمجتمع ما زال يبنى حياته المادية وبتعداد كبير ويتنوع عرقى ودينى ولغوى شديد.

كان لتأثير الواقعية الإيطالية بعد الحرب العالمية على مخرج مثل ستياجيت راى والمصور سبراتا ميترا Subrata Mitra عظيم، فى أقوالهم وأغلب ما كتب عنهم ثم ما شاهدته أنا شخصيا نجد أن قيمة الواقعية الاجتماعية بدون تزيف وقيمة الصورة السينمائية لميترا وجيت راى بهذا الشكل ذى المصداقية قد جعلت من (ثلاثية أبو) شىء رائع فى فهمنا للحياة فى الهند على حقيقتها وبدون زيف الأغانى والاستعراضات الملونة وحكايات الهجر والحب الأسطورية، وكما قرعت لمدير التصوير سيبراتا ميترا أنه مولع بسينما الحقيقة عندما شاهدها وبالأفلام التسجيلية التى عمل بها فى بداية حياته كما كان لمشاهدته الأفلام الإيطالية الواقعية وقع خاص بعيدا تماماً عن السينما الهندية المحلية التى غارقة فى الخيال والأفلام والمغامرات الزائفة، لذا وجد نفسه بشكل ما مشدوداً للواقع وما

عمله مع المخرج العظيم سيتا جيت راى ألا تتويج لعظمة قيمة صورة الواقع فى عمل الأفلام، ولقد اتبع جيل بعد ذلك هذا الأسلوب فى التصوير الذى يخالف التصوير الكلاسيكى الجمالى المبهر الملون وهو ما اشتهرت به سينما بوليوود بعد ذلك وإلى الآن .. حقا أن أفراد الجيل الفنى الواقعى أقل ولكنه صاحب الفضل فى تعريف بقيمة الفيلم الهندى للعالم كله كشىء فنى صادق.

لم يختلف كثيراً جنوب شرق آسيا وبالذات اليابان عن المدارس المعروفة فى الغرب فى التصوير وبالذات المدرسة الكلاسيكية، ومع (راشمون) فيلم أكير كيروساوا عام ١٩٥٠، ظهر نوع آخر أسطورى من الأفلام ولكن فى التصوير هو قريب جداً من المدارس الفنية الواقعية والطليعية والكلاسيكية، ولكن مع التطور التكنولوجى الهائل فى نهاية القرن الماضى، تميزت سينمات وليدة فى هونج كونج وسنغافور بنوع من أفلام الحركة والكراتية وهذا بالضرورة جعل من فن المونتاج وزاويا اللقطات الغريبة واستعمال السرعات السريعة والبطيئة أسلوباً مناسباً لمثل هذه الأفلام التى تدور أغلب موضوعاتها لفن الحركة والقتالى باليد والجسد أثارتها.

ولكن أقف هنا الآن على أسلوب سينمائى فيه الكثير من فن الشعر والرسم اليابانى والصينى – وهما حضارتان متقاربتان جغرافيا وعقائديا وفنيا – وكذلك مختلفان فى التفاصيل ويشترك معهما عقائديا البوذية الهندية، وهذا عامل مشترك لكل من يعتنق البوذية، لآن البوذية حسب العقيدة بأبسط صورها تملأ قلب الإنسان بالرحمة، لذا هو رحيم شفوق بكل كائن تدب فيه الحياة، هو محب للسلام، يرد السيئة بالحسنة، والكراهية بالحب، الحقائق عند البوذية بسيطة عميقة وأن الحياة ضرب من الألم، وأن الألم يرجع إلى الشهوة وأن الحكمة أساسها قمع الشهوات جميعاً.

والبوذية فى حكمتها ترى فى الألوان مدلول حياتى تناغمى مع ما تؤمن به .. فلسفة ترجع إلى عقيدة، إلى الإنسان ومعيشته اليومية وهنا تترجم الألوان إلى دالات هامة اللون الأصفر هو تعبير عن الزهد والآنا، واللون الأحمر الصارخ ارتبط بكل ما هو مادى وموجود على الأرض، بينما اللون الأبيض يمثل النور والصراحة أى الصدق، أما اللون البنفسجى فيرتبط بالعلاقة التى بين النفسى والروح والخالق ولذا هو لون شبة مقدس، أما اللون الأزرق السماوى يمثل التعبير والكلام والفصاحة والحكمة، أما اللون الأخضر فيمثل القلب، وبما أن القلب هو محرك الحياة فى الجسد فإن هذا الأخضر للعواطف الإنسانية والانفعالات ويشترك معه فى نفس الوظيفة اللون الأحمر الوردى، أما اللون البرتقالى فهو

لكل الرغبات الحسية والشهوانية، أما اللون الأزرق فيمثل ما فوق الطبيعة أو ما يطلق عليه تجاوزا الحاسة السادسة، لذا نجد أن الألوان فى العقيدة البوذية لها ارتباط وأبعاد تتشكل لتصل إلى الميتافيزيقية فى أعلى مراحلها.

ويرى كثير من علماء تاريخ الإنسانية أن انتشار البوذية فى الصين واليابان التى تدين أصلا من قديم الزمان بالكونفوشية شىء لا تعارض فيه، لأن البوذية ومبادئها هى امتداد للكونفوشية، أما سر قوتها وسرعة انتشارها خارج الهند فلأنها وجهت الأفراد إلى كثير من مبادئ يتأملونها أكثر من أى وقت مضى.

ولا شك أن الفن متأثر بهذا الشكل العقائدى فإذا وجدنا أن الفن الصينى فى الرسم والألوان له ذلك الطابع الخاص الذى نبت فى بلاد الصين لأرتباطه بالكتابة والشعر، حيث أنه أحد أنواع فن الكتابة، لم يعنى هذا الرسم بالواقعية فى يوم من الأيام فى تراثة القديم، بل كان يهدف إلى الإيحاء أكثر مما يهدف إلى الوصف، أما الحقيقة فقد تركها للعلم ووهب نفسه للجمال والتفنن فى الجماليات، حيث تكون لوحة الرسم بين المنظر والشعر، أو المنظر والنص المكتوب، وهو هنا لا يربط المنظر بالنص الشعرى أو المكتوب ألا فيما ندر، كما أن الفن اليابانى قريب جدًا من الرسم فى أسسه وإن أمتاز عنه بالتحديد أكثر فى الخط واللون، مثل هذه الحضارة العظيمة فى جنوب شرق آسيا كان لا بد لها أن تخرج صورة سينمائية لها خاصية خاصة وطعم مختلف، حقا أن كلاسيكية الصورة السينمائية كانت كاسحة حتى أصبحت راسخة فى كل الدول التى تصنع الأفلام حتى عقد الخمسينات من القرن الماضى ولكن بتطور المفهوم القومى والاجتماعى لهذه المنطقة وجدنا أن فنانين منهم يستشعرون ويطرحوه على الشاشة وبكل صدق ما يستشعروه.

بالطبع أنا شخصياً فاهم ومستوعب أفلام كيروساوا وبالذات فيلم (أحلام) عام ١٩٩٠ وقصصه الثلاث التى تعبر بالصورة واللغة السينمائية الرفيعة عن ذلك المفهوم الشرقى السينمائى لجماليات الصورة السينمائية – لتفاصيل أكثر أرجو الرجوع إلى كتابى (سحر الألوان) الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة طبقة أولى ٢٠٠٧ وطبعة ثانية ٢٠٠٨– .

وبنفس هذا المفهوم الثقافى نجد فيلم (كوايدان) للمخرج مازاكى كوباياتشى عام ١٩٦٤، أو فيلم (خمس نساء حول أو تامارو) للمخرج كينزى ميزوجيشى.

ونجد أن السينما الصينية الحديثة تنتهج هذا وتحصل على جوائز عالمية خلال الخمس عشر عاماً الماضية لارتباط فن الصورة السينمائية بفن البيئة والتراث الاجتماعى والعقيدة فى المنطقة. (الصور من ١٨٧ الى ١٩٦).



(١٨٧) لقطة من فيلم (طفولة إيفان) لأندريه تركوفسكى وتصوير فاديم يوسف



(١٨٨) لقطة من فيلم (ظلال الأجداد المنسيين) لباراد جانوف



(١٨٩) المخرج الهندى ستيا جيت راى ومصوره سبراتا ميترا
أثناء تصوير فيلم (عالم أبو) ثلاثية واقعية



(١٩٠) لقطة من فيلم (عالم أبو) لستيا جيت راى



(١٩١)، (١٩٢) لقطتان من فيلم (خمس نساء حول أوتامارا) للمخرج لينزى ميزو جيشى





(١٩٣) لقطة من فيلم (كوايدان) للمخرج مازاكى كوباياتشى



(١٩٤) لقطة من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراساوا



(١٩٥) لقطة من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراساوا



(١٩٦) ثلاث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراساوا

١٨- الرياح تهب على هوليوود:

لا ينكر أحد أن صناعة السينما الأمريكية بالذات وفى عقر قلعتها لها الفضل فى الابتكارات التقنية الكبيرة والصغيرة والتى لا حدود لها حتى الآن، هذه حقيقة ولقد ساعد على ذلك هجرة كثير من العقول الأوربية وغيرهم إلى هذه المدينة، أغلب اختراعات تطوير العروض السينمائية ومقاسات الأفلام المبتكرة كما أوضحت سابقاً صنع هناك، كما كان لازدهار مجال التليفزيون بنشاطه فى الخمسينات والستينيات من القرن الماضى قيمة ملحوظة فى تطور إمكانات الصور المتحركة والاختراع لها، ضيف إلى ذلك تعدد مراكز إنتاج النشاط التليفزيونى بعيداً عن هوليوود، إن كل ما سبق هو ميزة لا شك جعلت من صناعة الخيال فى الولايات المتحدة الأمريكية عرش يتربع على كل سينمات العالم، فإنك لا تجد بقعة على الأرض وألا أن تعرض أفلاماً أمريكية، بالطبع بجانب الإنتاج المحلى – كما يحدث عندنا فى بلادنا – سخرت الشركات الكبرى الأمريكية لهذه الصناعة أموالاً ضخمة لأن مكاسبها كذلك مضمونة وضخمة ... ولكن !! عدة أسباب وعوامل هزت قلعة هوليوود فى أوائل سبعينات القرن الماضى.

الإنتاج الضخم التاريخى ذا ملايين الدولارات تخصص هوليودى فى هذه الفترة ينافسها (الاتحاد السوفيتى) بجمهورياته، ولكن الأمريكان يكتسحون فى التسويق وإن كانت التقنيات والإمكانات متقاربة، كانت هذه سمة هوليوود فى أواخر الستينات وأوائل

السبعينات ... الضربة جاءت بشكل مفاجأ كان للخسارة الكبيرة لهذه الأفلام كمثال وليس حصراً – فيلم (كيلوباترة) أنتاج شركة فوكس للقرن العشرين لم يحقق أى أرباح وخسائر سخية برغم حشد كافة النجوم والإنتاج المتميز الضخم ... واستمر الحال فى الهبوط فكان لا بد من دراسة ما يحدث!!! وأنا هنا سأسرد ما يخص التصوير السينمائى بالذات والفكر المصاحب له فى ذلك الوقت.

فى أوروبا كان لظهور أفلام بتكاليف متواضعة ومصورين ذوى جرأة مشهودة مثل راؤول كوتار Raoul Coutard ومخرجين جدد آتين من الفكر والثقافة والنقد ... ومكاسب مادية سريعة أكبر الأثر فى تغير الفكر الهوليودى العتيق المبنى على العظمة الإنتاجية – عظمة الخمسينات – والنجوم اللامعة، أفلام أوروبا وأقصد بها أولا الواقعية الإيطالية ثم أفلام الموجة الجديدة الفرنسية وسينما الغاضبين فى بريطانيا، بها ممثلون جدد وناس بسطاء، ولكنهم ليس أنصاف آلهة كما تصورهم هوليوود ذلك المثال انتشر بعد ذلك فى كثير من بلدان أوروبا الشرقية والغربية، وكذلك الاتحاد السوفيتى وقتها، وكما كان لظهور ذلك الفكر التقدمى فى هذه الأفلام ضربة شديدة لفكر الأفلام الأمريكية السائد وليس الكل أغلب هذه الأفلام تتكلم عن الناس العادية ومشاكلهم وحياتهم المتواضعة عكس أفلام هوليوود التى اعتمدت بشكل كبير على تمجيد العنصر الأبيض بوعى أو غير وعى ولكن هذا ليس طريقها الوحيد، أضف إلى ذلك أن هذه الأفلام الأوربية بدأت تغزو الولايات المتحدة ذاتها كفن سينمائى مختلف أقرب إلى البشر ... وكانت العروض الفيلمية على شاشة التليفزيون قد أخذت فى الانتشار.

أصبح فى الولايات المتحدة مراكز أنتاج للأفلام بعيداً عن هوليوود، كان لنصيب نيويورك الباع الأكبر حيث كانت الأقرب إلى أوروبا – تجاوزا – وبالتالى كثير من فنانى التصوير اللامعين الأوربيين عملوا بأسلوبهم المتميز غير المكلف فى أفلام تصور هناك، فكان انقلاباً على المدرسة التقليدية الهوليودية التى لها جذور فى كافة أرجاء العالم، وأصبحت الصورة السينمائية مع المصوريين الوافدين تشكل جمالاً خاصة مختلف عن جماليات النظام الكلاسيكى المتعارف عليه – أرجع إلى هذا الباب فى الكتاب – ومن أمثالهم المصور نستور المندروس – الإسبانى الكوبى Nestor Aluendros.

وأوين رويزمان Owen Roizman وماريو توسى Mario Tosi وغيرهم ... وكان تصوير الأفلام بعيداً عن الأستوديوهات والبلاتوهات الداخلية التى تقام بها الديكورات، ... بل يتم التصوير فى أماكن مؤجرة حقيقية وفيلات وشقق وشوارع وخلافه ... نقله نوعية كبيرة

جعلت للصورة السينمائية النيويوركية مصدقية شديدة سرعان ما ستتخلى هوليوود على تحجر كلاسيكياتها إلى تقليد هذه الموجة الكاسحة لنظامها فى التصوير.

والحقيقة أن المصورين الذين ترعرعوا فى العمل التليفزيونى سواء فى البرامج أو الإعلانات التى انتشر تصويرها وصنعها بشكل كبير، كان لهؤلاء المصورين بصمة ذات جرأه فى استعمال أساليب وتكنيك التصوير الإلكترونى للسينمائى وكمثال، استعمال جماليات العدسات طويلة البعد البؤرى فى إعطاء الصورة السينمائية ذلك الشاعرية فى طمس التفاصيل الأمامية والخلفية فى الصورة وليبقى الموضوع المصور هو الوحيد الذى ظاهر حاد بصرياً أى يعنى فى النت – كان مصورون التليفزيون لوجود العدسة الزووم على كاميراتهم بدءًا من ستينات القرن الماضى قد تعودوا على ذلك التأثير، لنجد مثلاً مدير التصوير وأين رويزمان يستعمل هذا الأسلوب فى أفلامه بشكل جمالى شديد.. ضف إلى ذلك الاستعمال الحر فى حركة الكاميرا المحمولة مثل الأوروبيين، واختيار موضوعات تهم الناس أكثر وفى صميم مشاكلهم معيشتهم، أنى أتذكر أنى شاهدت فى هذه الفترة وكتبت عن فيلم (الحادث) تم تصوير جزء كبير منه فى عربة المترو بمدينة نيويورك وليس ديكوراً أبداً، ومع اطلاعى على المقالات التى كتبت عن الفيلم وجدت الاعتراف بالتأثير المباشر للسينما الفرنسية على فنانى نيويورك سواء مهاجرين أو مقيمين، وكان للاستعانة بالمصورين الأوربيين المتميزين أمثال فيتوريو سوتورارو Vittorio storaro، الإيطالى ، والسويدى سيفين نيكفيست SVEN NYKVIST وغيرهم من بعد أصدق دليل على ما أقوله، كما كان لتأثير مصورى التيارات الطليعية فى السينما وهم فى الغالب غير محترفين وأفلامهم تعرض بشكل محدود، ولكنهم متفتحو الذهن والفكر والثقافة ولا يتقيدون بأى قيد فى صنع صورهم السينمائية كما أوضحت سابقاً.

وأضيف إلى ذلك تقدم تكنولوجية معدات التصوير التى تعمل خارج الأستوديوهات وبالصوت، كاميرات صغيرة، مصادر ضوئية جديدة خفيفة صغيرة ذات خرج ضوئى قوى تسمى فى تصنيعها العلمى (open face light الإضاءة ذات الوجه المفتوح) وتسمى فى بلادنا (كوارتز) وكان هذا غير متوفر من قبل، ضيف إلى ذلك تلك الصدمة الحضارية التى أحدثتها حرب الجزائر وفيتنام وتحرر شعوب العالم الثالث وأمريكا اللاتينية بالثورات والقوة الثورية المسلحة، قد أوجد عند كثير من سينمائى العالم تلك الروح الرافضة لكل ما هو ماض يرتبط بالسيطرة والسطوة، وكان هذا فى فكر السينما وتكتيك الفيلم وانطلاق الصورة السينمائية بهذا الشكل المختلف المتميز ... الحقيقة لا يمكن فصل الفن عن الظروف الاجتماعية والسياسية التى مر بها العالم فى هذه الفترة.



(١٩٧) ثلاث لقطات من الفيلم الأمريكى (الركب السهل) والذى يصور بإمكانات قليلة وخارج الأستديوهات ومصور مهاجر من أوروبا الشرقية

١٩- التليفزيون الملون...
والفيديو المنزلى والكاميرا الفيديو المحمولة:

لم يمضى العقد السابع من القرن الماضى إلا بتواجد الإرسال التليفزيونى الملون فى كثير من بلاد العالم بالنظام التماثلى، ولم يحدث ذلك أى تأثير على صناعة السينما فى العالم إلا فيما بعد بقليل حين ظهر العارض والمسجل الفيديو المنزلى VHS، حيث أصبح فى الإمكان توافر شراء الأفلام على كاسيت به شريط مغناطيسى، حقا إن الصورة والصوت ليس بجودة العرض السينمائى، ولكن ذلك جعل الجماهير تهتم كثيرا بتوفير هذه الوسيلة الجديدة فى كل منزل والسهر على مشاهدت الأفلام التى نظم عرضها بالفيديو بعد تقريبا سنتين من عرضها السينمائى الأول، ما عدا ما حدث من القرصنة التى انتشرت لسرقة الأفلام الجديدة، وشرّعت كل دولة قوانينها التى تحمى صناعة السينما الوطنية بها... وكان من التأثيرات على الصورة السينمائية فى عرضها بهذا الشكل، أنه اعتبر الكثير من المصوريين أن العرض السينمائى التقليدى الذى وصل إلى ما يسمى الشاشة المتسعة العريضة البانورامية التى طرحتها من قبل وهى بالطبع الأساس فى العروض السينمائية، يجب الاحتراس فى جوانب الصورة لما يقوم به العرض بالفيديو المنزلى والتليفزيون من حجب نسبة بسيطة من أطراف الصورة فى أبعادها الأربع كشىء أساسى من تقنية التليفزيون، ولم يكن حدث هذا التطور الذى نلمسه الآن فى الشاشة المسطحة والمستطيلة والمطوطة، فقد كانت شاشات التليفزيونات الملونة هى شاشات فلورية متسعة

فى الأساس تقليدية، ذد على ذلك الإختلاف الفنى التقنى بين صورة الفيلم على شاشة دور العرض وشاشة التليفزيون التى تزيد فيه نسبة تباين الصورة والألوان حوالى من ٢٢٪ إلى ٢٥٪ من تباين الصورة الأصلى.

ومن سيأت الفيديو المنزلى للصورة أنه أصبح وسط حامل للإعلانات التسوقية لكافة السلع.. وأنتهكت عذرية الفيلم بكثرة من عدد الإعلانات التى تقطع التسلسل الدرامى، وأصبحت الأفلام مشوهة تماما وكثيرون من محبى هذا الفن السينمائى الجميل رفضوا المشاهدة بهذه الطريقة البعيدة عن أى ذوق أو فن... ولكن لا تخدم إلا نظام السوق والتسويق والبيع وهو النظام الرأسمالى بكامل عيوبه، والحقيقة حدث ذلك فى كافة البلاد وليس فى بلد بذاته، حدث فى مصر كما حدث فى أمريكاواليابان وأوروبا ولقد دخل التليفزيون الملون والفيديو مصر تقريبا فى منتصف العقد السابع.

وقد يكون ضروريا أن نلاحظ ما الذى حدث فى انتشار التصوير بالفيديو المنزلى لعامة الجماهير.. كما من الهام إلقاء نظرة إلى الكاميرا الفيديو المحمولة التى تواجدت كشىء أساس مع كاميرا الفيديو التى فى الأستوديو.

بالنسبة للتصوير والعرض بالفيديو فيما نطلق عليه HOME VIDEO فإن هذه الحالة أوجدت مع العائلات والأفراد وسيلة سهلة لتسجيل الأحداث والمواقف وكل ما يهم الناس العادية من تصوير نمو أطفالهم، وحفلاتهم.. وزفافهم، كما انتشرت الجمعيات التى تهتم بما نطلق عليه تسجيل الحياة والتصوير الأثنوجرافى أى تسجيل على شرائط مظاهر مختلفة لعادات الشعوب وحياتهم التى قد تندثر تقاليدهم وعادتهم، وبالذات عند الغرب وأصبح هناك طفرة كبيرة بهذه الوسيلة السهلة الأكثر بساطة ورخصاً من الأفلام ١٦ مللى.

وأصبحت الكاميرا الفيديو الاحترافية ذات الشريحة ٢/٣ بوصة محمولة باليد أى عليك أن نتحرك بها فى كافة الأماكن ونسجل فى ظروف مختلفة وممكن أن تكون صعبة أو ذات اهتزازات كثيرة.. وهذا أظهر عيوب مثل اهتزاز فى الصورة المسجلة، لأن نظام التصوير بالفيديو ليس به نظام تثبيت مثل التصوير السينمائى، بل به (زحلقة) للشريط على رأس التسجيل لسهولة الحركة وعدم الاحتكاك، لأن كاميرا الفيديو أصلا مخترعة للتسجيل داخل البلاتوهات، وما حدث لها من خروجها إلى الأماكن المختلفة -محمولة باليد- جعل الصورة المسجلة يحدث بها هذا التشويه من الحركة وبالذات إذا كانت عنيفة للكاميرا، زد على ذلك تأثر الشريط المسجل عليه أو غير مسجلة عليه بالحرارة والرطوبة وما يحدث له

من تمدد وانكماش، أو تأثر بالمجالات المغناطيسية المحيطة بمكان التصور، ويوضع الشريط المغناطيسى قريب منه.

إلا أن هذه العيوب بالتدريج أمكن التغلب عليها كما سنجد بعد ذلك فى الكتاب، ولكن ما أحب أن أضعه فى الاعتبار أن كل هذا النظام بالتسجيل والتصوير وصنع أفلام بالفيديو وسهرات وخلافه كان خاصا بالعروض التليفزيونية والسينما بعيدة عنه إلا فى عروض المنازل؛ لأن النظام كان تماثليا ليس به أى جودة تصل إلى ربع جودة الصورة السينمائية المعروضة فى شاشة دار العرض. (الصور من ١٩٨ إلى ٢٠٢)



(١٩٨) دعاية إعلانية للتليفزيون والفيديو والتصوير الإلكترونى الملون وسهولة التعامل معه منزلياً



(١٩٩) الكاميرات الفيديو المحمولة الأولى حيث كان التسجيل بعيداً عن الكاميرا فى حقيبة منفصلة متصلة بها بكابل



(٢٠٠) كاميرات فيديو محمول فى تصوير خارجى من الأجيال الأولى الملونة



(٢٠١) كاميرات فيديو محمول فى تصوير خارجى من الأجيال الأولى الملونة



(٢٠٢) اهتزاز الصورة المسجلة على الشريط المغناطيسى لعدم وجود نظام لتثبيت الصورة، حيث إن كاميرات الفيديو مخصصة أصلاً للعمل داخل الأستديوهات

٢٠- الفيديو المساعد لكاميرا السينما :*Video Assist*

كما علمنا أن من ميزات التليفزيون الملون وجهاز التسجيل والعرض للصورة والصوت بالفيديو، إحداث رواج وشغف للجماهير بأن تحتفظ بنسخ من الأفلام التى تحبها فى منزلها وتعرضها فى أى وقت على التليفزيون، حقا إن الجودة متوسطة VHSولكنها سينما منزلية بكل معنى الكلمة.

ولكن التطور التالى والذى طبق فى آخر ستينات القرن الماضى ، وكان له فضل كبير على انطلاق الصورة السينمائية إلى آفاق أكثر إبداعا. هو إلحاق وحدة تصوير فيديو أى شريحة إلكترونية Sensorتمسك الصورة السينمائية من خلال العدسة بالكاميرا مثل حالة الريفلكس ولكن من جهة أخرى وبعيدة تماما عن عمل الكاميرا السينمائية ومجال تسجيل الصورة على الفيلم، ميزة هذه الشريحة المركبة على الكاميرا التى تلتقط بالتمام مثل الصورة المسجلة على الفيلم، أنها ترسلها إلى (مونيتور) شاشة تليفزيونية للعرض بعيدة أو ملحقة بجانب الكاميرا، مما يتيح للمخرج لأول مرة أن يرى حركة الكاميرا والممثلين وتكوين الكادر وخلافه ما عدا شكل الضوء، حيث إن شكل وتقنية الضوء فى بناء الصورة على المستحلب الفوتوغرافى يختلف عن تقنية وبناء الضوء على الشريحة الإلكترونية، ولهذا سيكون عمل مدير التصوير فى الأساس هو الفيلم وليس الصورة الظاهرة على شاشة المونيتور، ولا يهتم مدير التصوير بالمونيتور خاصة فى الألوان والضوء ما دام يصور

بالسينما ولكن قد يهتم به عند ملاحظة خيال ميكرفون مثلا على حائط ما، أو ظلال لا يرغب فى إظهارها وأى عيوب مباشرة يشاهدها، ولكن المخرج بهذا النظام هو المستفيد الأول مما لا شك فيه من الفيديو المساعد أو المعاون لكاميرة السينما.

ولكن الأكثر إثارة وقيمة للفيديو المساعد مع كاميرا السينما ما أحدثه بعد ذلك بسنوات قليلة فى أجهزة الروافع (الكرين)، فإن الكرين كان فى الماضى يمتطيه المصور والمساعد حتى يوجها الكاميرا للحدث ويضبطا كل شيء وهما فوق أعلى الكرين، ما حدث بتركيب فيديو مساعد على كاميرا السينما وتوصيل الكابلات الناقلة للصورة من الفيديو إلى مستوى أرضية مكان التصوير، لتشغيل الكاميرا السينمائية وتضبط المسافة وتوجه الكاميرا بالكامل من جهاز خاص بذلك، وكذلك مساعد التصوير وجودة رأس دوارة فى جميع الاتجاهات تركب عليها الكاميرا الحاملة للفيديو فى أعلى الكرين سمى هذا الكرين Sky Cam ويسمى فى بلادنا موشن كونترول هذا الكرين جعل من حركة الكاميرا وبالتالى الصورة السينمائة شيئًا من خيال، ففى كثير من لقطات الأفلام الآن مثلا نستشعر حركة سلسة ومعقدة فى نفس الوقت وطائرة وتحمل تفاصيل وجماليات وكل ذلك لا يمكن أن يحدث إلا بتلك الوسيلة الجديدة التى جعلت من عمل الكرين شكلاً آخر فى نقل دراما الصورة إلى المشاهد، وأصبح هذا الفيديو المساعد من أحد أهم التطورات التى ستساعد فى أشياء عدة من بعد بخلاف عمله على الكرين، ومن أهم هذه الأشياء كذلك جهاز التصوير الحر المسمى ستيدى كام Steadi Cam الذى جعل التصوير بالكاميرا الحرة شيئًا سهلا وسلسل وبتقليل الاهتزاز بشكل جيد، فلولا نظام الفيديو المساعد للكاميرا السينمائية لما أمكن استعمال الأستيدى كام.

والحقيقة أن التفكير بمساعدة الفيديو –التصوير الإلكترونى– مع كاميرا السينما بدأ الإعداد له من عام ١٩٥٤ حيث قام مدير التصوير الأمريكى لين روز Len Roos بوضع وحدة تصوير فيديو بجانب الكاميرا السينمائية بحيث يشاهد الصورة على المونيتور وأطلق عليه محدد الرؤية الإلكترونى ELECTRONIC VIEWFINDIR وفى السنة التى تلاها كان هناك إختراع آخر مشابه يسمى طريقة الكاميرتين الإلكترونية والسينمائية Du Mont Electroni Cam System واستمرت التجارب حتى كان النجاح الفعلى فى إنجلترا فى أوائل الستينات ليصبح نظام VIDEO ASSIST متداولا تجاريا فى كل أرجاء المعمورة. (الصور من ٢٠٣ إلى ٢١٣).



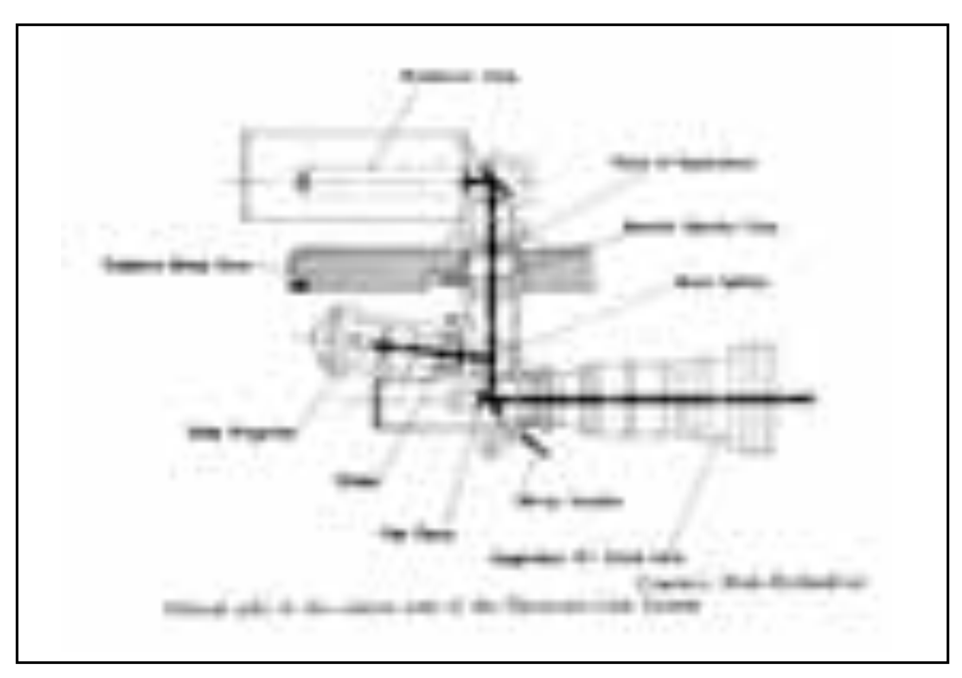
(٢٠٣) مدير التصوير الأمريكى لين روز مع اختراعه بوضع وحدة تصوير إلكترونية مصاحبة لكاميرا السينما عام ١٩٥٤



(٢٠٤) أحد المحاولات لوضع كاميرا الفيديو وكاميرا السينما معاً فى تسجيل الصورة فى حدود عام ١٩٥٥



(٢٠٥) نظام الفيديو المساعد ينجح فى أوائل ستينيات القرن الماضى ويبدأ العمل فى السينما



(٢٠٦) رسم إيضاحى لطريقة عمل الفيديو المساعد على الكاميرا السينمائية



(٢٠٧) إعلان لتسويق الفيديو المساعد من شركة ARRI



(٢٠٨) سعيد شيمى مع المخرج التسجيلى سمير عوف والعاملين فى فيلم (وجهان فى الفضاء) أثناء استعماله وتوجيهه لل SKY - CAM



(٢٠٩) الرأس المتحركة فى جميع الاتجاهات التى تركب أعلى الكرين ويتم التحكم بها من الأرض بالكابلات المعلقة ومشاهدة المصور للصورة عن طريق المونيتور



(٢١٠) صورة لاستعمال SKY-CAM بأنواعه العديدة



(٢١١) صورة لاستعمال SKY-CAM بأنواعه العديدة



(٢١٢) صورة لاستعمال SKY-CAM بأنواعه العديدة



(٢١٣) استعمال الأستيدى كام فى التصوير بالكاميرا الحرة سواء بالسينما أو الفيديو

٢١- تطور الفيلم الخام الملون باليابان:

الصورة الملونة على شريط الفيلم السينمائى السالب، هى صورة تسمى طرحية، لأن ما تحمله صبغات الصورة الملونة هى الألوان المكملة (الصفراء والماجيتا والسيان) فى بناء الثلاث طبقات الحاملة للصبغات وهاليدات الفضة وحتى منتصف السابعينات من القرن الماضى كان هذا البناء ذو الثلاث طبقات فوق بعضها البعض يعتبر أفضل صورة ملونة معقولة التكاليف غير نظام الألوان بالتكنيكولور عالى التكاليف، وأنه من المعروف أن زيادة إحساس الفيلم الخام السالب سواء أبيض وأسود أو ألوان ترتبط بشكل شرطى بحجم حبة هاليد الفضة داخل العجينة الفوتوغرافية، فكلما زاد حجم الحبيبة زادت حساس الفيلم للضوء وسرعته فى التقاط الضوء وبالتالى يمكن التصوير به فى الظروف الضوئية الضعيفة المصادر وقليلة الإضاءة ، وكان ذلك متوافراً بشكل سهل فى أفلام الأبيض والأسود وفى نوع من التقنية تطلق عليها شركة كوداك TRI-X تصل درجة حساسية وسرعته حوالى ٤٠٠ ISO وحدة قياس حساسية وليس هناك مشكلة تذكر بالحبيبات الكبيرة فى الصورة، وكانت تستخدم هذه الأفلام بالذات فى تصوير الأخبار، الجرائد السينمائية ويصنع منها سالب مقاس ٣٥ مللى وأفلام عكسية Reversal مقاس ١٦ مللى وسالبة كذلك، والفيلم الأبيض والأسود من طبقة واحدة وهذا يسهل من تكنولوجية تصنيع هذه الأفلام ، بل فى أحيان كثيرة يتطلب العمل فى الأفلام الروائية أن نصور بهذا النوع

من الأفلام عما لها من هذه المصداقية الإخبارية لأعطاء هذا الإحساس البصرى، وربما من أهم هذه الأفلام التى شاهدناها الفيلم الإيطالى (معركة الجزائر) ، ومستعمل به هذا الأسلوب بإظهار تحبب الصورة بشكل جميل.

إلا أن الأمر اختلف مع الفيلم الملون ورفع حساسيته للضوء، لأنه مكون من ثلاث طبقات فوق بعضها البعض وأن تكبير حجم حبيبات الفضة سيكون ظاهراً بشكل كبير من الناحية التقنية لأننا هنا نعمل على حبيبة ملونة وليس حبيبة بالأسود أو درجة من الرماديات، لذا استمر التحسن فى سرعة حساسية الفيلم الملون ذى الثلاث طبقات الذى اخترع أصلا فى ألمانيا من شركة Agfa محدودا وطورت شركة كوداك الأمريكية هذا الفيلم عام ١٩٤٧ بصنع قناع يقلل من قوة اللون الأزرق مما حسن كثيرا الفيلم، وفى عام ١٩٥٤ بدأت شركة فوجى Fuji اليابانية تنتج فيلمها الملون والأسود والأبيض.. وكان فى نفس الزمن الظروف السائدة للفيلم الملون العديد فى العالم متشابهة (لمعلومات أفضل أرجو الرجوع لمؤلفى (سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة) طبعة أولى ٢٠٠٧ طبعة ثانية ٢٠٠٨ الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة).

دائما التقدم فى الاختراعات يقابله تقدم فى الإبداع.. ولقد تقدمت صناعة الفيلم الخام الملون بدأ من ثمينانيات القرن الماضى، وقاد هذا التقدم أبحاث شركة أفلام فوجى اليابانية.. حيث استطاعت أن تزيد من حساسية إحدى الطبقات الثلاث المكونة للفيلم الخام الملون عن الآخر بين وبهذا كسب الفيلم الملون ذو الثلاث طبقات الطرحى حساسية زائدة للضوء.. ثم استمر التقدم العلمى خطوة.. خطوة.. حتى أصبحت الأفلام الخام الملونة ذات حساسية عالية وبجودة شديدة... وتستشعر الضوء الضعيف بشكل كبير... وبالتالى لا يمكن أن يكون أى مصور مبدع يصور فيلم فى أجواء تاريخية قديمة فى عصر الفراعنة أو الأغريق أو الرومان يستعمل مصادر الضوء الساطعة كما فى الماضى فهذا غير مقبول من الناحية الفنية بتاتا.. بل يجب أن يستحضر ضوء الماضى بكل فنية وإتقان.

وأصبح بشكل حديث نسبياً الآن مع كل هذا التقدم فى الخام الملون وبالإضافة إلى التقدم فى تكنولوجيا مصادر الإضاءة المختلفة ونوعيتاها وإمكانيتها .. كما كذلك فى تشغيل المعامل السينمائية وأنظمة مراقبة الجودة، تمكن المصور السينمائى المبدع أن يصل إلى نوع من الصور السينمائية التاريخية للأحداث فى الماضى بإستاطبقا جمالية فائقة تنافس أعظم اللوحات التشكيلية فى الماضى، أتكلم هكذا وأنا أرى أعمالاً رائعة لمدير التصوير الفنان فيتوريو ستورارو فى آخر أعمالة الفنية عن الرسام الإيطالى كارفيجيو أو

أعماله عن الرسام جويا .. ولم يعد مقبولا الآن أن يدور الفيلم فى القرن الثامن عشر قبل اختراع مصابيح الإنارة الكهربائية ونرى الصور الملونة بهذ الأساليب القديمة التى شاهدنا بها مثلا فيلم (الناصر صلاح الدين) للمخرج يوسف شاهيم ومدير التصوير وديد سرى وكان عظمياً وقتها فى عام ١٩٦٣ ، ولكنه غير مقبول فى عام ٢٠١٢ مع تقدم الوسائل هذه .. نعيد إنتاج هذا المواضيع التاريخية مرة أخرى بنفس أساليب إضاءة الماضى ونحن نملك أفلام خام عالية الحساسية وكذلك شرائح إلكترونية ذات حساسيات عالية لكاميرات الفيديو الحديثة.

إن المصوريين المبدعين يهتمون جدا جدا بإعطاء هذا البعد الزمنى التاريخى لأفلامهم، فإضاءة هذه المراحل المختلفة من تاريخ البشرية لها مصادر تختلف كليا عن ما هو سائد مع اختراع السينما، الشموع قناديل الزين .. المشاغل .. ضوء النهار إضاءة هذه المصادر داخل الحجرات والممرات والأقنعة والصروح وخلافه .. وهذا الصدق فى أعطاء الضوء كإيحاء تاريخى .. هو مسئولية فنانين أمام الجماهير .. وأسوق مثالاً رائعا شاهدت فيلم (إليزبيث) الإنجليزى إخراج شيكار كابور – من أصل هندى وتصوير ريم أديناراسين،أتبع فى هذا الفيلم أساليب قديمة فى إعطاء الضوء تلك المسحة التاريخية وكأنها من تلك المشاعل والقناديل والشموع وتلك المسحة الحمراء البرتقالية فى الصورة .. مما أكسب الفيلم ذلك الطابع الممتع والمزاق الخاص للتاريخ، وفى نفس هذه الفترة عرض بالقاهرة فيلم (شكسبير عاشقا) وهو يدور كذلك فى نفس الفترة الزمنية القديمة .. ولكن بعيداً عن هذا الأسلوب التاريخى وتبع بجمال وليس قبح المدرسة الأمريكية التقليدية فى الضوء الإيحائى .. ولكنه لم يصنع أى اعتبار لضوء الزمن، وهذا هو الفرق الشاسع بين مصور يهتم بإعطاء الضوء والصورة بعداً زمنيا .. ومصور لا يهتم بذلك.

ومن المقارنات بين القديم والحديث مثلا أعرض فيلم الممثل والمخرج ميل جيبسون (عذاب المسيح) وفيلم (القلب الشجاع) وفيلم (مملكة الجنة) إخراج ريدلى أسكدت وهو فى زمن الحروب الصليبية .. مع المقارنة بالصورة فى الأفلام الماضية التى تدور أحداثها فى نفس الزمن. (صورة ٢١٤ و ٢١٥).



(٢١٤) صورتان من فيلم تاريخى (أمرأة فرعون) لم تساعده التكنولوجيا بإعطاء صورة تعبر عن إضاءة الماضى



(٢١٥) لقطة من فيلم (عذاب المسيح) إخراج ميل جيبسون يظهر بوضوح الإضاءة التاريخية التى تحمل عبق الماضى

٢٢- أخيراً الجودة فى التصوير الجوى:

عندما امتطى (نادار (NADAR) المصور الفوتوغرافى ذائع الصيت بباريس البالون ليصور عام ١٨٦٠ المدينة من أعلى أو باريس من عين الطائر، كان للحدث وقتها ضجة كبيرة؛ لأن التصوير الفوتوغرافى نفسه لم يكن بالكمال الذى نعرفه الآن وكانت الكاميرات كبيرة نسبياً، ولا يوجد شىء اسمه الفيلم المرن الذى اخترعه بعد ذلك جورج إيستمان بحوالى عقدين، كانت المغامرة تشهد هذه الضجة والدعاية فى نفس الوقت، وكانت النتيجة مشاهدة صور فوتوغرافية لزاوية عين الطائر بشكل جميل وجديد .....

وهذا شكَّل رؤية مستحدثة لكثير من فنانى الفن التشكيلى الرفيع سأرصدها بإذن الله مع غيرها من أحداث فى مؤلَّف يتكلم عن ذلك التأثر المتبادل بين الصورة الصناعية الجديدة ورؤية فنانى العصر التشكيلين.

والألمان فى أواخر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين – ولم تكن الطائرة بشكلها المتعارف عليه بعد قد وجدت – قاموا بإجراء تجارب على صواريخ ترتفع إلى السماء بعيدا وفى مقدمة الصاروخ كاميرا مجهزة لتسقط بعد ذلك بالمظلة وتصور ما تراه من أعلى، كانت هذه الأبحاث والتجارب يمولها الجيش الألمانى النمساوى لأغراض حربية بحتة، ومع اخترا ع المنطاد ثم الطائرة أصبح التصوير من الجو شيئاً معروفاً ولكن فى حدود إمكانات زوايا التصوير، ومع اخترا ع الطائرة الهليكوبتر فى أواخر أربعينات القرن

الماضى، أصبح التصوير من تلك الطائرة أكثر مرونة وتحكماً ولكن كان الهم والعيب دائماً، فى تلك الرعشة أو الذبذبة التى تحدثها المروحة الكبيرة الرئيسية التى هى الأساسية فى تفريغ الهواء من أعلى الطائرة ورفع جسم الطائرة الهليكوبتر بالتالى إلى فوق، وتجارب كثيرة استمرت طوال القرن العشرين، والغريب أيضاً أو الحقيقة أن أبحاث الجيش الأمريكى كانت وراء تطور التصوير الجوى بهذه الطائرة وبالذات فترة الحرب القذرة فى فيتنام فى ستينيات القرن الماضى.

كان جهاز DYNA LENS الذى يوضع على العدسة الزووم المقربة من ضمن هذه الاختراعات التى تقلل من شوشرة الاهتزاز، وأجهزة أخرى كثيرة، ثم محاولة استعمال الأستيدى كام على باب الطائرة الهليكوبتر وكان أهم الاختراعات لامتصاص الارتعاش والاهتزاز، وقد نجح ذلك ولكن المشكلة كانت فى استعمال العدسات telephoto المقربة ذات الأبعاد البؤرية الطويلة، لأن الطائرة تكون فى الغالب أثناء التصوير بعيدة عن الشىء المصَّور بمسافة افتراضية معينة لأنها تحدث عاصفة من التراب إذا اقتربت من الشىء المصور فى مكان التصوير؛ ولذلك أخذت هذه المشكلة وقتاً نسبياً من محاولات العديد من الذين يهتمون بتطوير أدوات التصوير الجوى، وربما بعيداً عن الغرض الحربى ... ولغرض خدمة الدراما والفن فى المطلق.

وفى عام ١٩٨٩ حقق الأمريكى جون نيكسون ليفيت JOHN NOXON LEAVTTاختراعه الأمثل فى التصوير من الجو بعين الطائر بشكل مثالى ليس به أى اهتزاز أو رعشة وحصل فى مارس عام ١٩٩٠ على جائزة الأوسكار Aca-deme of motion picture arts and sciences لاختراعه نظام للتصوير الجوى AERI-AL CAMERA SYSTEMEالذى يسمى WESCAMيقوم هذا الاختراع على أن الكاميرا موضوعة فى كره من الصلب وتتحرك بداخلها على تروس فى جميع الاتجاهات ليكون لها مركز ثقل واحد مهما تحرك جسم الطائرة وبالتالى جسم الكرة تصور الكاميرا من فتحة زجاجية أمام العدسة،ويتم التحكم بالكامل فى وظائف الكاميرا بالتصوير وضبط الحِدَّة (الفوكس) والاقتراب والابتعاد – الزووم– بالريموت بشكل متقن للغاية ويمكن بالطبع مشاهدته فوراً بنظام الفيديو المساعد كما أوضحت سابقاً.

كما استعملة Wescam كذلك كنظام حركة حر يمنع الاهتزاز ويثبت الصورة stabilize بعد ذلك وأصبح منافساً لنظام الأستيدى كام، وظهرت بعد ذلك بنفس نظام Wescam

طائرات صغيرة هليكوبتر بدون طيار تعمل من بعيد بالريموت، وهى عبارة عن نظام طائر للويسكام.

وفى الحقيقة أصبح التصوير من الجو أو الهواء بما نطلق عليه عين الطائر فى إتقان مذهل كما شاهدناه خلال العشرين عاماً الماضية، بل تطور فى بعض الاختراعات الأحداث إلى طائرة هليكوبتر صغيرة تكاد تكون فى حجم لعبة الأطفال، وتقوم بهذه المهمة بإتقان تام كما ظهر جيل عنكبوتى الشكل من الطائرات المروحية صغير يحمل الكاميرا التى أصبحت هى الأخرى صغيرة وخفيفة الوزن ويكون التحكم بالكامل من الأرض.

كما يمكن أن يتم التصوير كذلك بالبالون الطائر وأجهزة ركوب الهواء سواء كانت مع الريح أو مركب عليها موتور ومروحة دافعة (الصور من ٢١٦ إلى ٢٢٢).



(٢١٦) محاولات أولى للتصوير بالطائرة الهليكوبتر



(٢١٧) العدسة DYNA التى تقلل الاهتزاز



(٢١٨) الصورة العلوية التصوير بدون DYNA والصورة التى أسفل بالعدسة



(٢١٩) جهاز WES-CAM الجديد مفتوح



(٢٢٠) جهاز WES-CAM معلق فى مقدمة الطائرة



(٢٢١) الطائرات الصغيرة التى تعمل بالريموت وعليها WES-CAM



(٢٢٢) طائرة صغيرة بدون طيار تعمل بالريموت ركب عليها WES-CAM

أهم إنجازات هذه المرحلة:

– تغير مفهوم استعمال اللون فى الدراما الفيلمية، من استعمال اللون فى غاية المراد كألوان طبيعية، إلى استعماله انطباعيًّا ونفسيًّا وبيولجيًّا وفانتازيًّا.

– تأثر كثير من بلاد العالم فى شرق أوروبا وشرق الولايات المتحدة الأمريكية ذاتها، بالأساليب المبتكرة فى استعمال الصورة السينمائية بالتعبير الحر والأقرب للبشر.

– سينما مختلفة شاعرية جمالية وواقعية فى جنوب وشرق آسيا.

– تأثر المدرسة الهوليودية فى التصوير الكلاسيكى الراسخ بالمدارس الحديثة الأكثر حرية وتفاعل مع السينما الجديدة والبعيدة عن حوائط البلاتوهات.

– نوع جديد من المصورين السينمائيين ترعرعوا مع العمل التليفزيونى والإعلانات وعملوا من بعد فى التصوير السينمائى.

– جيل من المصورين مثقف خريج معاهد وكليات عديدة لفن الفيلم، أثرى الصورة السينمائية بشكل عميق فى تقربها إلى الفن الرفيع المستوى.

– التليفزيون يصبح ملوناً.

– جهاز الفيديو المنزلى وإمكانات الرؤية والتسجيل والاحتفاظ بنسخ من الأفلام لمشاهدتها بالمنزل والأماكن العامة كالأندية بعيدا عن العروض السينمائية.

– ظهور كاميرات الفيديو (الإلكترونية) المحمولة الخفيفة بعدة أجيال.

– الاستعمال التجارى لنظام الفيديو المساعد أو المعاون للكاميرا السينمائية.

– تطور نوعى فى زيادة حساسية الفيلم الخام الملون قادته شركة فوجى باليابان، مما ساعد كثيرا على الارتقاء ببناء الصورة السينمائية فى درجات نصوعها وخفوتها وجعل الضوء له مظهر تاريخى واضح.

– جودة مطلقة فى التصوير الجوى بعد محاولات عديدة لذلك.

– تقدم ملحوظ فى استعمال التصوير بالفيديو حيث أصبح رقمى ثم من بعد فائق الدقة HD.

– تطور ملحوظ فى أدوات الإضاءة التى لا تعتمد على أقواس الكربون ويظهر بدلها وبقوة الإضاءة HMI.

– تطور الكاميرا السينمائية إلى الأصغر حجماً، حيث أصبحت السبيكة نفسها المصنعة لجسم الكاميرا تصنع من مادة الأمونيوم وفيه خاصية كتم الصوت.

– تحول كثير من الوسائل الميكانيكية فى عمل ووظيفة الكاميرا إلى وسائل إلكترونية وتقوم بنفس الوظيفية.

– كان نظام الفيديو المساعد لكاميرة السينما مؤثرا فى تطور النظام الحر للكاميرا المحمولة بجهاز الأستيدى كام، وكذلك بالكرين الحر SkY CAM ومن بعد WESCAM.

– مع وجود الكاميرات الفيديو بكثرة وبالذات ما نطلق عليه كاميرات الفيديو المنزلى ظهرت نوعية جديدة من المرشحات FILTERS للألوان والتأثيرات رخيصة ومصنعة من البلاستيك ولكنها جيدة للغاية، ولكن هذا لا يلغى المرشحات الخاصة الغالية من الزجاج والتى بدورها حدث بها طفرة كبيرة جداً، والى الآن تتحفنا الشركات الكبيرة بأنواعها المختلفة غاية فى الابتكار والجمال.

– مع تطور الفيلم الخام السينمائى حدث تطور مصاحب له فى تشغيل المعامل السينمائية لتساير هذا التقدم فى حساسية الأفلام وهذا أوجد بالضرورة ابتكارات فى التحميض والطبع، وابتكار كما فعل مدير التصوير فيتوريوستورارو فى تحميض أفلامه بطريقته الخاصة.

– أصبحت أجهزة قياس التعريض وقياس درجة حرارة اللون تعمل بالنظام الإلكترونى الرقمى وليس الحركى المغناطيس كالسابق.

– تطور التصوير فائق السرعة بنظام المنشور سريع الدوران فى الكاميرات الخاصة لذلك والتى تصور الأبحاث العلمية وانطلاق الصواريخ إلى الفضاء، وقد تصل سرعة

التقاط عدد الكادرات فى الثانية الواحدة إلى ٢٠٠٠ كادر أو أكثر أو أقل حسب ضبط سرعة جريان لف المنشور.

– تطور كبير فى صغر حجم أدوات الإضاءة مع شدة وقوة ضوئها، وتطور أجهزة الإضاءة ذات الخرج الناعم مثل البالونات والفانوس الصينى و SKY light الثرايا المعلقة من أعلى والرنج، وتطور جيد للإضاءة الباردة الفلورسنتية.

– تصنيع اللمبات الكهربائية بحيث تحافظ على درجة حرارة لونها الأصلى (أزرق أو أحمر) طوال فترة تشغيلها، حتى تكون مثالية فى التصوير الملون السينمائى ومن بعد التليفزيونى.

– تطور فى صناعة العدسات بما نطلق عليه العدسات عالية السرعة HIGH Speed والتى تكون فتحة الديافراجم (الأيرس) أوسع من الفتحة القياسية ٢ وتصل إلى ١,٤ أى بالحساب اللوغارتمى أوسع مرتين من الفتحة ٢، وهنا تكون هذه العدسات عالية السرعة، مهيأة الالتقاط فى الإضاءة الخافتة وصنع صورة أجود.

الباب الرابع:

سنوات التغيـــر

٢٣- الرقمية والصورة فائقة الدقة للفيديو والصورة الافتراضية:

يخطئ من لم يطور فكره ونفسه وإمكانات عمله إلى الوسائل الرقمية Digital فى مجال وإبداع عمله السينمائى، فقد قلت فى كتابى "الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية" الصادر عن صندوق التنمية الثقافية عام ٢٠٠٤ بالحرف الواحد (إن ما يحدث الآن سواء أوافق عليه أولا، يقول إن الرقمية فى التصوير السينمائى آتية لا مفر من ذلك، فالتقدم العلمى لا يتوقف فى عصرنا، وإن معامل ومراكز الأبحاث فى الشركات الكبرى ستتغلب بالعلم فى القريب جدا على بواطن القصور فى التصوير بالفيديو الرقمى، ستنتصر على ديق سماحية التعريض، وتغلبت بالفعل على دقة وقلة درجات الوضوح العالية للصورة، وستتغلب على عيب الألوان الكهربية التى ستصبح أكثر طوعا ومصداقية لحقيقتها الطبيعية، وهذا سيحدث فى أقرب مما نعتقد، ثم إن تطوير الشريحة الإلكترونية نفسها الماسكة للصورة من حيث مساحتها وحساباتها وألوانها وطريقة مسكها للألكترونيات مما سيقلل من عيوب الاشتباكات الإلكترونية فى الضوء المرتفع ولو قليل، كما أن سرعة الإمساك والضخ والتضخيم للصورة سيكون أسرع، والتخزين والتسجيل وإعادته سيكون على كروت الذاكرة وأسطوانات DVDخاصة بالكاميرات، بل على الأسطوانات الصلبة نفسها، وبهذا سيكون العصر القادم هو عصر الإنتاج السينماتوجراف الرقمى بدون منازع فى التصوير والمونتاج والصوت والحيل السينمائية والعرض، وهو بداية فى

اعتقادى لعصر ذهبى بهذا الوافد المتجدد، وإن أهم تطور بشكل جذرى سيكون مع الناس والبشر العاديين الذين سيصنعون أفلامهم المحترمة الرائعة، يعبرون فيها عن حكاياتهم العاطفية ومشاعرهم وأفكارهم وأحلامهم وفلسفتهم بحرية يحسدون عليها، هذا لا شك سيؤثر على الإنتاج والفكر للفن السينمائى التقليدى وسيضع على خارطة هذا الفن سينمائيين جدداً سماتهم الأساسية إبداع بوسائل الكاميرا الصغيرة الرقمية والمونتاج الرقمى ببرامجه المختلفة السهل التعامل معها حتى فى جاز الكمبيوتر المحمول (اللاب توب)، إن أفلام هؤلاء الجدد هى القلم الذى يخطون به ويدخلون به إلى عقل وذهن المشاهدين، وهذا سيجعل الاتصال المعرفى والثقافى فى المجتمعات وبين شعوب العالم أقرب وأشمل وأسهل، لأن بالوسائل المتعددة الحديثة للاتصالات اللاسلكية أو حتى والسلكية سيدخل إلى بيوتنا مباشرة فكرهم وأفلامهم).

هذا ما كتبته منذ سبع سنوات مضت وحدث خلالها أكثر بكثير مما توقعت، حدث ذلك فى التقنية بسرعة مذهلة، أعقب ذلك انطلاقه عمل وإبداع شملت الكل الهاوى قبل المحترف، ولكن الثورة الحقيقة والمفاجأة جاءت من الاقتصاد حيث أن سوق الرقمية هبت عليه بدءا من منتصف عام ٢٠٠٩ تكنولوجيا عالية التفوق والدقة بأسعار أرخص بكثير مما سبق فى كل ما مضى للتصوير بالفيديو، وبهذا خلال عامى ٢٠١٠، ٢٠١١ أصبحت الأفلام الرقمية هى الوسيلة الفاعلة فى الإنتاج، وهى سمه لسينما شباب العالم أجمع، لا فرق بين من ينتج ويصور فيلمه فى فرنسا أو الصين أو السنغال أو التبت أو مصر. بل إن سينما المحترفين العريقة وفى قلب قلعتها هوليوود ذاتها بدأت كفة الميزان تميل نحو الإنتاج السينمائى الرقمى بشكل واضح، حقا إن العروض السينمائية فى دور العرض حتى الآن بذلك الجودة الفائقة والشاشة الواسعة القياسية هى للشريط الفيلمى بالنظرية الفوتوغرافية المعروفة، ولذا يحول الفيلم الإلكترونى الرقمى إلى شريط فيلمى عند عرضه فى دور العرض التقليدية، ولكن أتوقع خلال شهور وليس سنوات، ستكون العروض الرقمية الباعية الكبيرة مثل السينماتوجراف وبنفس الجودة الموجودة، الأخبار والأبحاث تنبئنا بقرب مولد هذا الاختراع الذى سينهى عمر الشريط الفيلمى لتبقى ذكرى وآثاراً فى متاحف السينما... وكما حدث فى التصوير الثابت الفوتوغرافى.

دخلت الرقمية عالم السينما أولا فى المونتاج السينمائى بعد التليفزيونى ثم فى الصوت إلى الأجود والأنقى والدائرى بنظام الدولبى والـ NTC وهذا للأسف لن أكتب عنهما لأن لهما أساتذتهم! وفنانيهم! المتخصصين، ولكن سأكتب عن الرقمية وما أحدثته فى الصورة وهذا تخصصى واطلاعاتى المستمرة فى عالمها المتلاحق السريع.

فى العقد السابع من القرن الماضى، كانت الكمبيوترات الموجودة كبيرة الحجم والتى تشغل حجرات تشكل مفهوما صنعت من أجله كآلات حاسبة ليستخدمها العلماء والرياضيون، وبعد فترة وجيزة تم اختراع نوع صغير منها يمتاز بوسيلة للعرض على شاشات بسيطة تظهر البيانات والرسوم والنصوص المرسومة.

وفى عام ١٩٨٤ اخترعت شركة (ماكنتوش) الكمبيوترات ذات الاستخدامات المعقدة المعروفة بشاشات سطح المكتب وهى شاشة الكمبيوتر عند فتحة لاستقبال وعرض المعلومات والعمل عليها – وفى هذه الفترة اخترع النظام الرقمى Digital لتجميع بيانات الصورة، وميزة هذا النظام المحافظة على خواص جودة الصورة مهما حدث لها من تشغيل وعرض، وهذا النظام الرقمى عكس النظام السابق التماثلى Analog والذى تفقد فيه الصورة جودتها دائما حتى مع مرور الزمن.

زد على ذلك حصولنا على الصورة الرقمية فائقة الدقة والجودة High Definition ولكن ما هى HD؟؟ من المعروف أن أصغر وحدة فى الشريحة الإلكترونية الماسكة للصورة تسمى بيكسل - Pixelصغيرة – وهى مربعة الشكل وتتكون الصورة من آلاف البكسلات المتراصة بشكل أفقى خطى فوق بعضها حتى تملأ مساحة الصورة، ونظام HD هو تصغير هذه البكسلات لمساحة وحجم متناهى الصغر، حتى تحمل الشريحة عدداً أكبر وخطوطًا راسمة أزيد، ومن هنا تتحسن كافة الخطوط المنحنية والمائلة وبالتالى دقة الصورة وبالذات عند تكبيرها ولقد وصل الحال الآن أن الكاميرات الحديثة الرقمية HD درجة جودتها وصلت إلى مقياس ٤ Kوهو نفس جودة مقياس الفيلم السينمائى مقاس سوبر ٣٥ مللى.

كل ذلك أدخلنا إلى العالم الواقعى الصناعى عبر تحويل الرسوم والتصميمات والصور إلى نصوص مكونة على شاشة الكمبيوتر فائق الدقة والجودة ويمكن تخزينها وطبعها وإدخال برامج عدة عليها كذلك بواسطة الماسحات الضوئية الرقمية Scanner، علماء كثيرون عملوا على تطوير هذا الفرع والعمل على صنع شىء مثير فية، ولكن يرجع الفضل من بدايته ونجاحه إلى الأخوان جون وتوماس نول اللذين ابتكار ذلك العفريت الرقمى الساحر والمسمى فوتو شوب Photo Shop والمدهش أنهما اخترعاه كى يسهل عملهما بالخدع السينمائية الجرافيكية التى بدأت تظهر فى مجال صناعة الأفلام لدقتها وسهولتها عن الخدع التقليدية البصرية المعروفة سابق، وإن كان لم يستغنى عنها، كان الأخوان جون وتوماس يعملان فى أكبر شركة للخدع فى الولايات المتحدة الأمريكية وهى شركة صناعة

الضوء والسحر INDUSTRIAL LIGHT and MAGIC الذى أسسها ويملكها المخرج المعروف جورج لوكاس.

هذا البرنامج الأم فى جيله الأول، والذى تم تطويره فى أجيال لاحقة هو الاختراع الأهم فى مجال التصميمات والتداخلات الرقمية فى الصورة السينمائية، بل هو بلا منازع منبت كل الاستعمالات الجرافيكية فى كل الأفلام الآن ولا يخلو منها فيلم بدأ من التترات إلى ما بداخل الصور من عوالم خرافية وديناصورات من عصور صحيقة إلى أحياء فى مدينتنا أو ماض قريب أو خيال مهيب، كل الفضل يرجع كاملاً لجون وتوماس فى فتح الباب لجيل كامل من الفنانين الرقمين الذين أبدعوا وابتكروا وزادوا فى تصميم وبناء ذلك العالم الوهمى الافتراضى الحالم داخل شاشات الكمبيوتر لتنقله لنا السينماتوجراف بوسائل تكنيكية عديدة، كان فى الماضى الصور ترسم على اللوحة أو تلتقط بآلة التصوير الثابتة أو المتحركة، أما الآن فإن الصورة تؤلف بالكامل ببرامج الجرافيك الذى هو خيال مصنع بالكامل، بالإضافة إلى صور حقيقة من واقع الأشياء والحياة ويمزج بينهما.

ولكن ما الذى استفادته وتستخدمه السينماتوجراف الآن من هذا التدخل الرقمى فى عملها .. هذا أولا، أما ثانياً ما الأدوات والتقنية الأحدث التى ساعدت على انتشارها.

أولاً: الاستفادة فى التصميم والبناء داخل الصورة (الصورة المركبة الافتراضية):

الصور الملتقطة بالكاميرا الفيديو الرقمية هى صور إلكترونية لها خصائص بعيدة عن خصائص الصور بالنظام الفواتوجرافى المخترع منذ عام ١٨٣٩ أى الوسيط لاستقبال الصور هو الشريحة المليئة بالبكسلات واللعب داخلها وصنع عوالم جديدة لها بالحزف والإضافة بشكل كبير لا حدود له، وهذا التدخل الجراحى تجاوزا لا يحدث بهذا الشكل المتقن إلا مع الرقمية وعن طريق برامج مختلفة يزود بها البرنامج الأصلى للرسم والتصميم، وما سأعرضه من برامج ليس حصراً بل لإعطاء فكرة فقط عن عمل الجرافيك فى الرقمية والسينماتوجراف برامج مثلا كالآتى:

* الرسم الحر.
* الرسم الهندسى.
* التحريك.
* الألوان.
* شكل الضوء.
* سرعة الكائنات وحركتها.

* (عمل نبضات ضوئية لسرعة جديدة غريبة ومبتكرة)
* تكرار.
* تكبير.
* تصغير.
* نفخ.
* تعريج.
* صقل.
* دمج شيء مع شيء.
* قص (قطع).
* تنعيم.
* حرق.
* وتفجير.
* ودخان.
* حركة أمواج – متعددة الحالة.
* حركة ترتشة للماء.
* حركة طيور مختلفة السرعة.

وغيرها من برامج متعددة كلها تعمل على خلق العالم الوهمى على الشاشة الرقمية بالبناء والتصميم، وربما من البرامج الهامة التى صنعت برنامج لتغير الألوان الرئيسية والحقيقية بالصورة وجعل الطابع الفنى للون، أسوة بالفن التشكيلى العريق وتعدى ذلك إلى ابتكار درجات من الألوان الناصعة أو المعتمة أو الغريبة يصعب عملها بالطرق المعتادة السابقة.

وهنا اقترب اللون بشكل كبير إلى حالة إبداع الفن التشكيلى وظهرت مهنة جديدة فنيه تسمى Colorist أى الشخص الذى يبتكر ويصنع الألوان المضافة إلى الصورة الرقمية ويعمل على جهاز يسمى Di أى الوسيط الرقمى Digital Inter Mediate.

وليس مهمته الألوان فقط بل كذلك ضبط كل شيء فنى مثل درجة كثافة الصور وشكل الشاشة ومراقبة الجودة النهائية، ومن هذا الوسيط الرقمى Di نستنسخ سالب على شريط فيلمى – نيجانيف – كامل الأوصاف والجودة جاهز للطبع البصرى فى المعامل السينمائية بدرجة ضوء – نور– واحدة، ونستنسخ كذلك سالب بديل وموجب

بديل – بوزتيف بديل – وبهذا حصلنا على جودة عالية جداً واختصار فى الزمن لهذه العمليات أقل من السابق.

ومع الرقمية أصبح كل شىء يصور ويصنع داخل البلاتوهات، حقًا كان هذا النظام متبعًا بالماضى، ولكن هنا رجوعه لأسباب أن بناء ديكور محدود يتحرك فيه الممثلون حسب التقطيع الفيلمى المحدد مسبقاً من المخرج والعاملين معه، أما باقى الديكور فسيكون وسطًا له لون محايد إما أزرق – أو أخضر حتى يمكن حذفه بعد ذلك ووضع الشىء المراد إضافته للصورة – هو كروما – ولكن ليس فى اتجاه واحد فقط، بل فى كل الاتجاهات لأن هنا التصوير بالكامل داخل البلاتوه، وربما مثال على ذلك الفيلم الأمريكى الذى عرض منذ سنوات باسم (٣٠٠) وعرض عندنا باسم (٣٠٠ إسبرطى) وفيه صرا ع بين جنود مدينة إسبرطة اليونانية الشهيرة برجالهم المحاربين الأقوياء والجيش الفارسى، وصور الفيلم بالكامل داخل البلاتوه وتقنية الرقمية ... وتشتهر السينما الأمريكية بالذات والهندية باستعمال جيد وكثير لإمكانات هذه التقنية.

(الصور من ٢٢٣ إلى ٢٤٢).



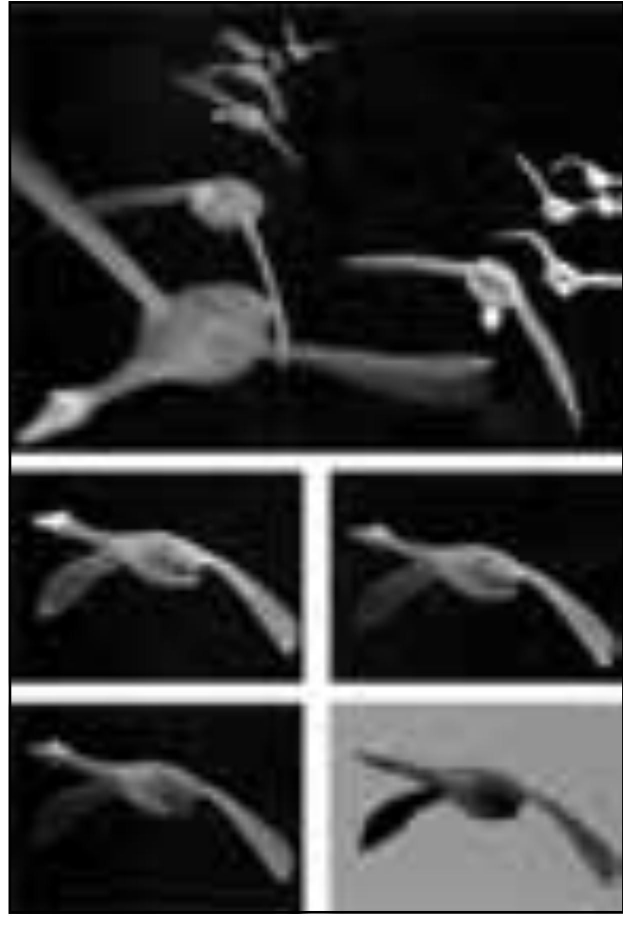
(٢٢٣) الرسم على الكمبيوتر فى الرسوم المتحركة (الكرتون) وخلافه



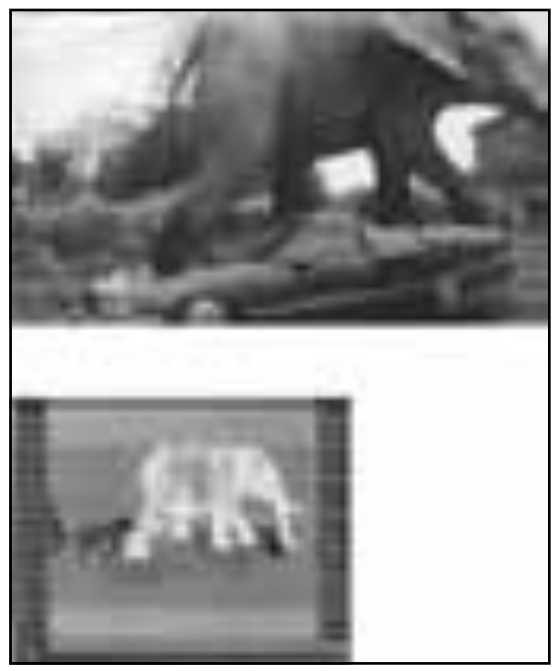
(٢٢٤) عن طريق إدخال البرامج المختلفة على الكمبيوتر جرافيك تستطيع أن نصنع المستحيل فى الصورة الافتراضية المكونة على الشاشة



(٢٢٥) بناء الهيكل وكسوته وتجسيمه كلها ممكن أن تكون بالبرامج المجمعة أو ببعض حالات الرسم



(٢٢٦) شكل يبين بناء طيور على الكمبيوتر جرافيك



(٢٢٧) شكل يبين فيل ضخم وحيوانات على الكمبيوتر



(٢٢٨) أشكال وبناء وتنفيذ خدع بالجرافيك



(٢٢٩) بناء كامل لأشياء غير موجودة أصلاً فى الصورة وإضافتها للصورة



(٢٣٠) بناء عاصفة وتشويه وجهه لرجل آلى



(٢٣١) ثلاث صور تبين اللقطة الأصلية للمدينة ثم إضافة سقوط المظلات والطائرات وفى النهاية الشكل النهائى المجمع للصورة الحقيقية والإضافات الجرافيكية



(٢٣٢) أحد برامج الحركة التى تضاف للجرافيك لعمل حركة الأشياء والإنسان



(٢٣٣) يمكن استنباط حركة غير تقليدية عند طريق النبضات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة



(٢٣٤) يمكن استنباط حركة غير تقليدية عند طريق النبضات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة



(٢٣٥) تغير الشكل بين شيئين بتحريك نقاط التشابة للوجه مثلا الوجه أو الجسم وخلافه



(٢٣٦) تغير الشكل بين شيئين بتحريك نقاط التشابة للوحة مثلا الوجه أو الجسم وخلافه



(٢٣٧) تشكيل الوجه والأشياء بأى مادة تساعد على إثراء الخيال وسحر الخدع والمؤثرات وهنا المادة الماء



(٢٣٨) العمل بالكامل داخل صالات البلاتوهات وإضافة ما نريده عن طريق الجرافيك



(٢٣٩) لقطة من فيلم (٣٠٠ إسبرطى) وكل ما فى الصورة من مناظر متسعة هى فى حقيقتها مبينة افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكى



(٢٤٠) لقطة من فيلم (٣٠٠ إسبرطى) وكل ما فى الصورة من مناظر متسعة هى فى حقيقتها مبينة افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكى


(٢٤١) لقطة من فيلم (علامة دافينشى) تبين الإضافة الكاملة للخلفية التى هى غير موجودة أصلا


(٢٤٢) لقطة من فيلم (علامة دافينشى) تبين مكان الخلفية التى ستضاف وغير موجودة أصلاً

ثانياً: التقنية والأدوات التى ساعدت على انتشار الرقمية:

عدة اختراعات تواجدت بسرعة ساعدت فى هذه القفزة الهائلة للتصوير الرقمى إلى ما هو عليه الآن، وهذا بعض من أهم إنجازات هذا التطور.

*** تطور الشريحة الماسكة للصورة:**

كانت الشريحة الاحترافية الأولى وما زالت فى بعض أنواع الكاميرات مقاسها الماسك للصورة يساوى مساحة ٢/٣ (ثلثان) بوصة، وبعد استقبالها للصورة تنشط إلكترونياتها حسب الضوء الأتى من خلال العدسة ويتم على الإلكترونيات عمليات سريعة توصلنا إلى الرؤية الفورية والتسجيل الفورى الذى يمكن استرجاعه للمشاهدة كلما أردنا، ومساحة هذه الشريحة استمرت لسنوات عديدة بالرغم من أنها أقل قليلا من مقاس شريط الفيلم السينمائى ١٦ مللى ويطلق على هذه الشريحة CCDوكان ظهورها عام ١٩٨٤ حدثًا كبيرًا فى تطور المسك بالصورة.

ومعنى أن هذه الشريحة مساحتها أقل من مقاس الصورة للفيلم ١٦ مللى أنها لا تحمل جودة يمكن رفعها لأن مساحتها محدودة فى أى تطور يحدث لها، ولذلك كان العمل على صناعة شريحة إلكترونية جديدة يكون مقاسها مساوى لمساحة الفيلم السينمائى مقاس ٣٥ مللى، والسوبر ٣٥ مللى، ولهذا تواجدت شريحة الكاميرا Red وشريحة Cmosالتى هى إنتاج مشترك بين شركتين عملاقتين فى آسيا Canon اليابان وفى أوروبا Arrlبألمانيا، هاتان الشريحتان الجديتان تمتازان بعدد أكثر وأصغر من البكسلات ونظام HD ونظام جديد فى الألوان أكثر دقة وتحديداً بنظام الميكرولينز Microlens.

*** الكاميرات الرقمية والتخزين:**

الكاميرات النظام القديم كانت تحمل الشريحة التى هى قلبها وكانت ذات مساحة ٢/٣ بوصة وبالرغم بأنها HD إلا أنها محدودة المساحة كما أوضحت، ونظام الألوان الذى هو جزء أساسى فى البناء الداخلى للكاميرا، تسجل الصورة على ثلاث شرائح إلكترونية حيث تنفصل الصورة الملتقطة إلى ثلاث صور وأمام كل شريحة مرشح بلون أساسى (أحمر – أخضر – أزرق) ويطلق على هذا النوع من الكاميرات الاحترافية ونصف الاحترافية 3CCD وهو نظام جيد لكن جاء ما هو أكثر منه تفوق فى كاميرات الجيل الجديد التى تحمل شريحة إلكترونية واحدة ذات مساحة أكبر كما أوضحت سابقا، وأمام الشريحة نظام الألوان عبارة عن شبكة

فسيفسائية –من المرشحات ذات الألوان الأساسية (أحمر – أخضر – أزرق) بدقة الميكرولينز الذى يركز فى كنه الألوان بشكل متقن للغاية، وعلى نفس مساحة البكسلات الصغيرة.

زد على ذلك الاختلاف الذى حدث فى الوسط المخزن لمعلومات الصورة والصوت، فالشريط المغناطيس Tape أخذ وقت وزمن كبير وقام بدوره ولكنه لا يصلح مع الاستعمال المتحرك الحر للكاميرا الفيديو المجهزة أصلا للعمل داخل الأستوديوهات وليس بها نظام جيد لتثبيت الصورة والصوت أثناء التصوير، لذا ظهرت أنظمة تخزين اكثر دقة وهى الذاكرة الإلكترونية MEMERY CARD والأسطوانات دى – فى – دى DVD الخاصة للتصوير وأخيراً وبتفوق الأسطوانة الصلبة Hard Dick أى التسجيل المباشر على هذه الأسطوانة المثبتة فى الكاميرا بنظام يسمى E - movie ويمكن تفريغ ما تحمله أولاً بأول على جهاز المونتاج الرقمى، وعمل نسخة احتياطية لتحاشى أى أخطاء غير مقصودة.

وتعددت الماركات وتنوعت ولكن الثورة الحقيقة التى حدثت فى منتصف ٢٠٠٩ وغيرت بشكل كبير جدا من توازن سوق الكاميرات الرقمية فى العالم أجمع ظهور كاميرا للتصوير الثابت وأكرر للتصوير الثابت الفوتوجرافى الرقمى Digital imaging وتصور كذلك تصوير فيديو مثل كل الكاميرات الثابتة، ومن النوع المسمى Digital Single lENS REFlexأى كاميرا للتصوير الثابت ذات العدسة الواحدة العاكسة واختصارها هو DSLR، وهو نظام معروف فى الفوتوغرافيا سابقا، ألا أن الجديد أنها بجانب ذلك تصور فيديو على شريحة CMOSوتخزن المعلومات على ذاكرة إلكترونية و HD والأهم بأن سعرها أقل بكثير جداً جداً من الكاميرات للشركات الكبرى التى تحمل خصائص مشابه لهذه الكاميرا الصغيرة ... التى غزت العالم الآن وفى مصر كذلك وربما الفيلم المصرى (ميكروفون) والمصور بها خير دليل على ذلك.

*** الماسحات الليزرية:**

نحتاجها فى عدة عمليات فى عمل الجرافيك، كما نحتاج عملها فى التحول من الوسطى الإلكترونى إلى الشريط الفيلمى، لرفع كفاءة الصورة إلى ٤ Kوضبطها من ناحية الكثافة والألوان وأى عيوب أخرى، هذا بخلاف عملية Diويوجد عدت شركات متخصصة فى ذلك ولكن أجودها ما يسمى ARRl Lisre.

*** شاشات رقمية مع الصوت:**

تطورت شاشات العروض للصور المتحركة الرقمية (الفيديو) من التألق الفلورى إلى الكريستال السائل إلى البلازما، ولكن فى كل هذا التطور ستكون صورة العرض محدودة المساحة الباعية الكبيرة ولن تصل أبداً إلى المساحة الباعية للشاشة السينمائية الكلاسيكية لكن ما حدث لهذه الشاشات الالكترونية الرقمية أنها حصلت على جودة عالية فى مجال وسائط العروض التليفزيونية، وتحمل لنا الأخبار عن تطور جديد بوسيلة غير معروفة بعد إلى الوصول إلى مساحة الشاشة السينمائية وبجودتها.

*** الترميم الرقمى:**

فتح نظام (الفوتوشوب) الترميم للصور الفيلمية سواء سالبة أو موجبة، فالفيلم لا يعيش طويلا ويتحلل كيمائيا هذا بخلاف سوء التخزين مثلا، الترميم الرقمى بعث الحياة مرة أخرى فى الأفلام المتهالكة، وربما مشاهدتنا لأفلامنا المصرية القديمة فى بعض المحطات العربية بجودة فائقة فى الصورة والصوت، يرجع إلى هذا النظام فى الترميم الرقمى المستعمل فى هذه المحطات، وكما حدث بترميم فيلم (المومياء) للمخرج الراحل العظيم شادى عبد السلام.

*** العدسات** : HD

كان نظام الدقة العالية فى البكسلات وصغر مساحتها وكثرتها، يتطلب من شركات تصنيع العدسات المختلفة صناعة جيل جديد من العدسات المناسبة لهذه الدقة للمساعدة فى زيادة الحدة، و جودة الصورة بالتصوير بالفيديو HD ولقد كانت الشركات اليابانية بالذات أول الصانعين للعدسات الـ HD وتلاها الشركات الأوروبية بعد ذلك (الصور من ٢٤٣ إلى ٢٧١).



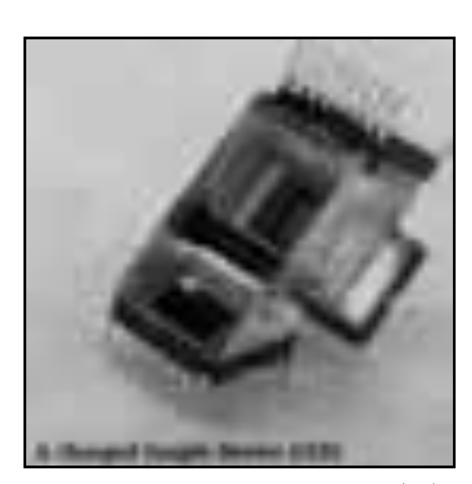
(٢٤٣) صورة مكبرة جداً لشكل (البكسلات) الصغيرات المكونة للصورة الإلكترونية فى الشريحة الماسكة للصورة



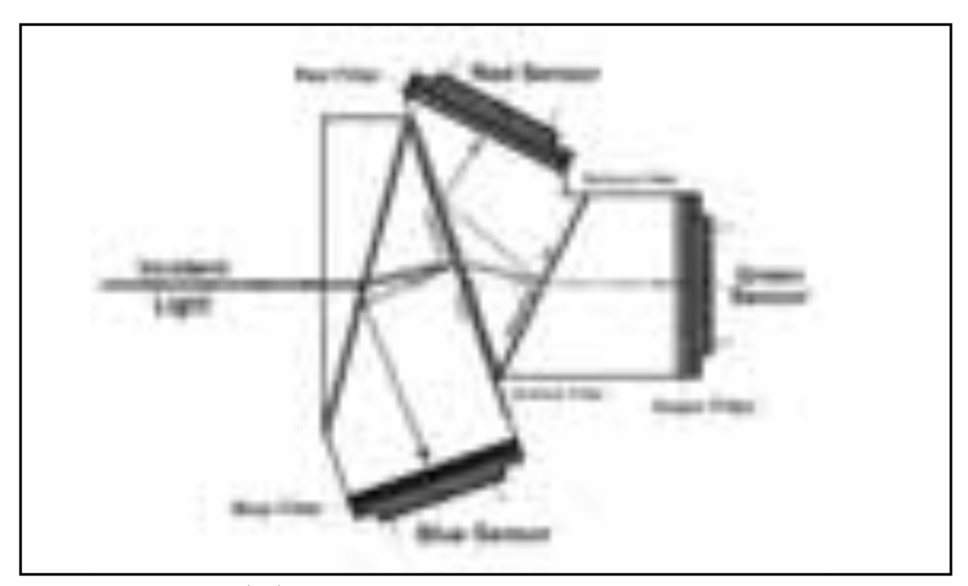
(٢٤٤) فى عام ١٩٧٤ بداية التجارب على كاميرة الفيديو ذات الثلاث شرائح الملونة (3CCD أحمر – أخضر – أزرق) وكان حدثاً فى تطوير التليفزيون والكاميرات الملونة



(٢٤٥) فى عام ١٩٨٤ بعد عشر سنوات تكون الكاميرا الفيديو الملونة المحمولة ذات الجودة العالية متواجة بالشريحة 3CCD



(٢٤٦) نموذج للثلاث شرائح 3CCD مساحة الواحدة ٢/٣ بوصة وتوضع داخل الكاميرا خلف عدسة التصوير مباشرا.



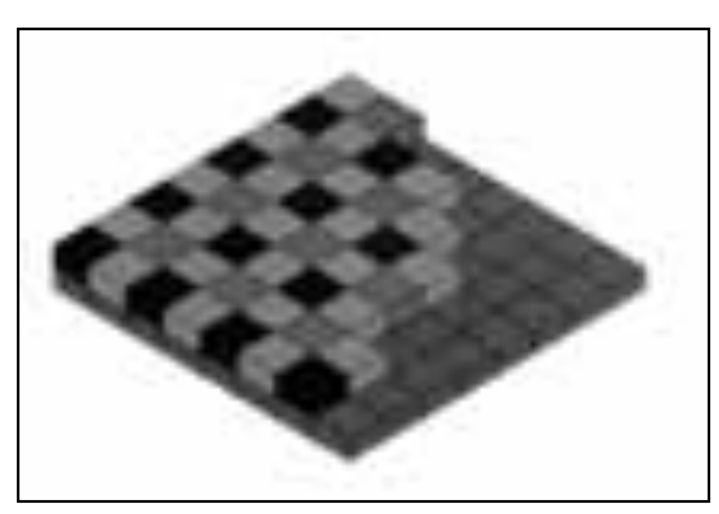
(٢٤٧) رسم إيضاحى لثلاث شرائح



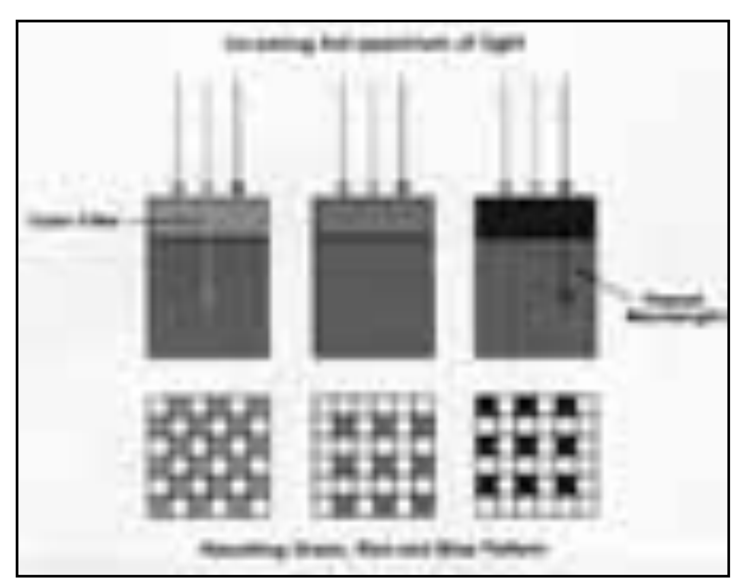
(٢٤٨) المخرج جورج لوكاس مع أول كاميرا فيديو أنتجتها شركة Sony للتصوير السينمائى ٢٤ كادر فى الثانية HD عام ٢٠٠١



(٢٤٩) الشريحة الإلكترونية الجديدة CMOS نموذج لها، وهى تساوى مساحة الصورة على الفيلم السينمائى ٣٥ مللى



(٢٥٠) رسم إيضاحى للمرشحات الصغيرة الترانستور بالألوان الأساسية (أحمر – أخضر – أزرق) الموجودة على سطح الشريحة وفوق كل بيكسلة صغيرة



(٢٥١) رسم إيضاحى لعمل وتخلل الألوان الأساسية إلى الشريحة الـ CMOS



(٢٥٢) على كل بيكسلة وفوق المرشح الملون عدسة ميكرو لزيادة حدة وجودة الصورة الإلكترونية للشريحة CMOS



(٢٥٣) الكاميرا ARRI الإلكترونية D2O أول جيل من كاميرات الفيديو التى تنتجها الشركة العريقة الألمانية أريفكلس .. وظهر بعد ذلك عدت موديلات وآخرهم الكسا



(٢٥٤) الشريط المغنطيسى وسيلة التسجيل التقليدية للفيديو بمقاساته المختلفة



(٢٥٥) الكاميرا SONY التى تعمل بالأسطوانة الخاص DVD



(٢٥٦) التسجيل بأشعة الليزر للكاميرا سونى الشكل ايضاحى



(٢٥٧) الكاميرات الفيديو التى تعمل بالذاكرة الإلكترونية وكان أول شركة استعملت ذلك باناسونيك.



(٢٥٨) الأسطوانة الصلبة التى تسجل عليها الأن
فى أغلب الكاميرات الفيديو الحديثة ويمكن تفريغه
والتصوير عليها مرات عديدة



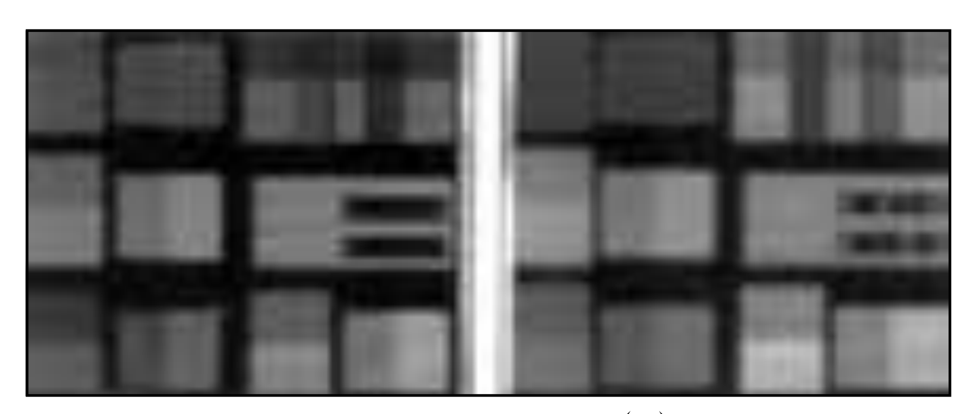
(٢٥٩) الكاميرا كانون 5D الفوتوغرافية من نوع DSLR وهى صالحة بجودة للتصوير بالفيديو



(٢٦٠) ماسحة بالليزر من شركة ARRL لتحويل الفيلم الفيديو إلى شريط سينمائى بجودة عالية.



(٢٦١) صورة تبين كيفية العمل على الماسحات الليزرية



(٢٦٢) كلما زادت حدة التفاصيل والوضوح فى الماسحات كانت الصورة المحولة أجود



(٢٦٣) تجربتى فى تحويل التصوير بالفيديو إلى شريط فيلمى



(٢٦٤) الجودة ستكون متساوية فى كل وسائل العرض



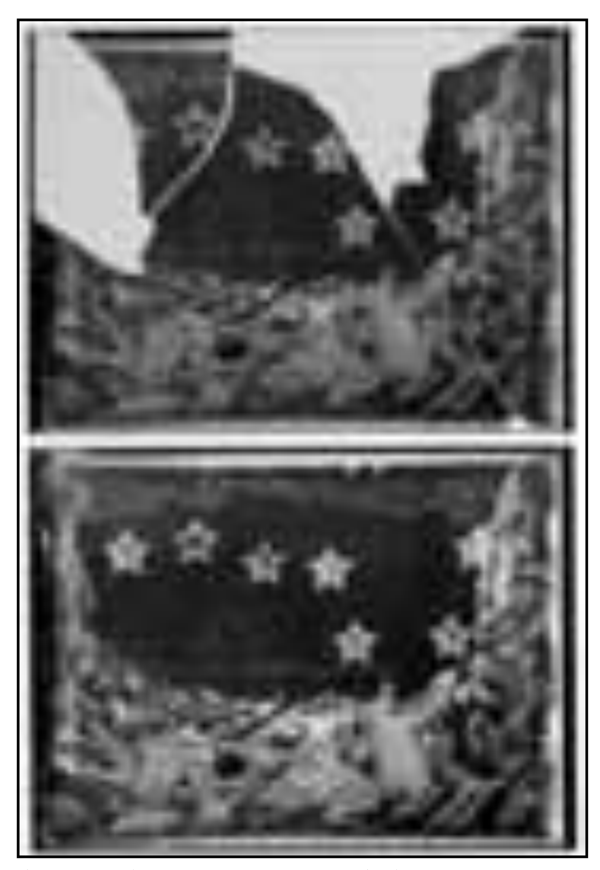
(٢٦٥) الترميم لفيلم (الرداء) أول فيلم سينماسكوب عام ١٩٥٤



(٢٦٦) الترميم لفيلم (الرداء) أول فيلم سينماسكوب عام ١٩٥٤



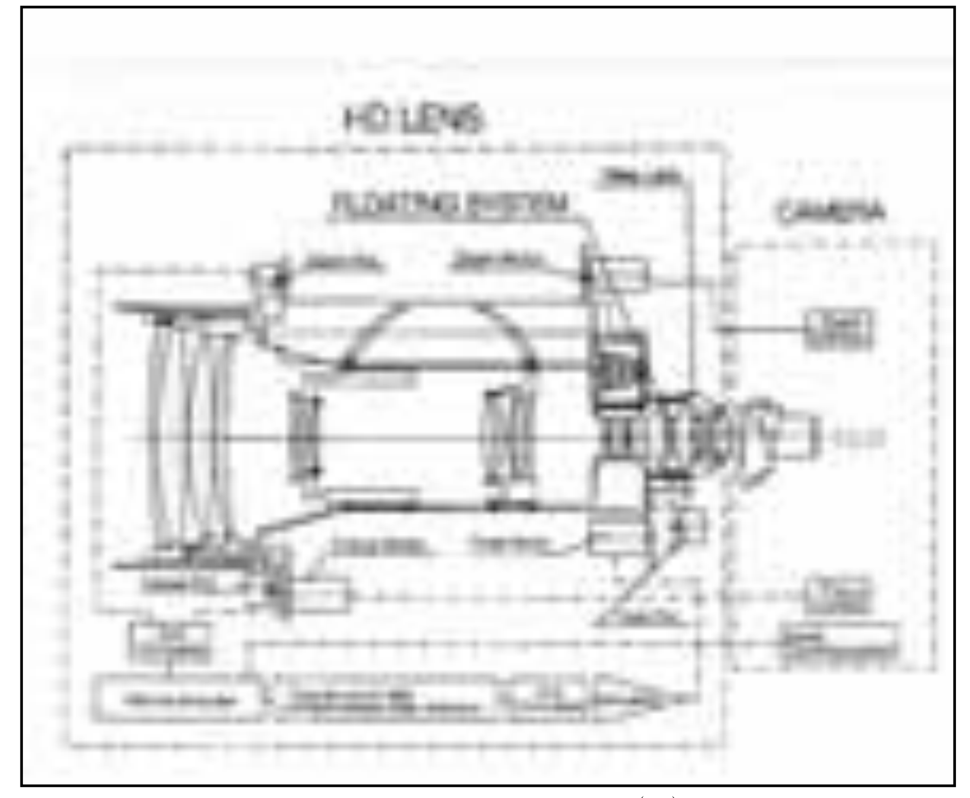
(٢٦٧) الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية



(٢٦٨) الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر)



٢٦٩- الحالة المزرية التى وجد بها فيلم (رحلة إلى القمر)



(٢٧٠) نظام العمل فى العدسات الـ HD فائقة الدقة فى الصورة، لتلائم العمل بالفيديو



(٢٧١) النظام المتبع فى بعض الولايات الأمريكية فى بث الأفلام واستقبال العروض فى دور العرض والذى سيكون هو النظام الأساسى مستقبلا

ومن تعريفات الإبداع (القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ما أو أساليب جديدة للتعبير الفنى) وفى حالتنا نحن أمام قدرة وابتكار تقنية جديدة سريعة، وصنع أساليب فنية مبتكرة ورخيصة ومبهرة، فى تاريخ السينما محاولات عديدة لصناعة أفلام بتكاليف بسيطة، محاولات تمت فى أماكن وبلاد شتى ولكنها كانت تصتدم بالتكاليف الباهظة وحتى إذا كانت الإمكانات ١٦ مللى أرخص من ٣٥ مللى، وحتى عند ظهور الموجه الجديدة الفرنسية فى أواخر العقد الخامس من القرن الماضى، كان التفكير فى البداية لأحد أقطابها كلود شابرول وزملائه باستخدام الأفلام مقاس ١٦ مللى ... ولم يحدث ذلك لحصولهم على ممول لأفلامهم الأولى الأرخص صنعاً فى وقتها، هذه معلومة من مدير التصوير العالمى الإسبانى الأصل نستور ألمندروس سردها فى أحاديثه حيث عمل فى المراحل الأولى فى الموجه الجديدة الفرنسية، بل إن مصور مثل الفرنسى رؤول كوتار من أقطاب الموجه الجديدة بنيت شهرته على جودة التصوير بأدوات غير مكلفة وكاميرا صغيرة حرة، وقد صور بالكاميرا الفرنسية (كامى فلكس) ٣٥ مللى وهى كاميرا للأخبار المصورة أكثر منها للأفلام الروائية.

وبدءًا من منتصف العقد الثامن وظهور التحسن المستمر فى التصوير بالفيديو، اتجه بعض سينمائى أوروبا الشباب إلى تصوير أفلامهم بهذا الوسيط الذى أصبح جيداً، والنقلة الكبرى جاءت من جماعة دوجما ٩٥ التى ظهرت فى الدنمارك ويقودهم المخرج لارس فون ترايز Lars Vontrier حيث صوروا أفلامهم بكاميرات الديجتيال النصف احترافية ونشروا مبادئ صارمة للعمل بنظامهم الدوجما واستغنوا عن أشياء كثيرة من طبيعة سمات المحترفين، وكان نجاحهم وحصول فيلم (تحطيم الأمواج) Breaking the Waves لفون ترايز على الجائزة الأولى (السعفة الذهبية) فى مهرجان كان العالمى عام ١٩٩٦ فاتحة شجعت ودفعت بكثير من شباب السينما للعمل بهذه الطريقة وتقليدها .. بل استعارة بعضاً من أساليبها وأصبحت عرف مثل تحريك الكاميرا المستمر – لا حامل – كاميرا حرة، وتقليل القطع المونتاجى، حيث يتدفق المشهد فى زمنه الحقيقى والكاميرا تتحرك من الشخص إلى الآخر وهكذا حوالى ١٢ مبدأ جعل من وسيلة التصوير بالفيديو هدفا أساسيا للشباب لرخص عمل فيلم بإمكاناته وأن كانت مبادئ الدوجما لم تستمر بعد ذلك ولم يصور فيلم (تحطيم الأمواج) بالكاميرة الفيديو بل السينمائية.

ولأول مرة تخرج لنا شركة SONY المتخصصة فى تصنيع كاميرات الفيديو كاميرا فيديو للتصوير السينمائى، وذلك عام ٢٠٠١ تصور بسرعة ٢٤ كادر بالثانية الواحدة كل تصوير الفيديو ٢٥ كادر فى الثانية الواحدة، و٣٠ كادر فى الثانية الواحدة فى الولايات

المتحدة واليابان- أى بسرعة شريط الفيلم السينمائى فى كاميرات السينما أى الغرض من هذه الكاميرا فى المقام الأول عمل أفلام سينمائية.

وبالطبع هى HD وأطلق على اسمها لفظ السينما لأول مرة وهى: Sony Cine Alta HD 900 24 Fps وصور بها المخرج جورج لوكاس فيلم (هجوم المستنسخين attack of the Clones من سلسلة أفلام حرب الكواكب عام ٢٠٠٢).

ومن هذه المرحلة بدأ العمل الصناعى على أشده فى تحويل التصوير السينمائى بالشريط الفوتوغرافى إلى التصوير الرقمى العالى الدقة والجودة بالفيديو حتى يصل إلى جودة الشريط الفوتوجرافى، وكان التطور سريع بشكل أذهلنى أنا شخصياً لأنى غريب عن عالم الإلكترونيات، ولكن كنت أتابع باستمرار هذه القفزات والتنافس فى مولد كاميرا فيديو بإمكانات سينمائية وخاصة عندما أعلنت شركة ARRI الألمانية العريقة فى تصنيع كاميرات السينما عن عزمها طرح كاميرا فيديو وهى ARRI D20 فأيقنت أن عصر الشريط الفيلمى أصبح محدود السنوات.

فى مصر وجد التصوير بالفيديو رواجاً مشجعا من الشباب الذى وجد فرص العمل له فى سينما المحترفين قليلة وتحت شروط قاسية فكان الفيديو منقذًا لهم وإبداعهم، وشاهدنا أفلام جميلة وجريئة، وصنع المخرج يسرى نصر الله أول أفلام الفيديو الروائية بمصر وهو فيلم (مدينة) عام ٢٠٠٠ وحوله إلى نسخة ٣٥ مللى وشاهدت عرضة الخاص فى دار المركز الثقافى الروسى، وكان زمنها التحويل لم يصل إلى الجودة المنشودة بعد، ثم فى عام ٢٠٠٤ قدم لنا المخرج محمد خان فيلمه بالفيديو (كلفتى) وإن لم يحوله إلى شريط فيلمى، ولكن عرض علينا فى مركز الإبداع بعض الأجزاء من الفيلم محولة إلى شريط سينمائى، ولكن بعد ذلك باعه للمحطات التليفزيونية بدون عرضه السينمائى، وكذلك فعل المخرج خيرى بشارة بفيلم أخر ... ولقد قمت أنا شخصياً بعمل تجارب مع المنتج صفوت غطاس والمخرج حامد سعيد وحولنا فعلا تستات تم تصويرها بالفيديو إلى شريط فيلمى ولكن المشروع توقف، ولكن الذى لم يتوقف همة الشباب، وإصرارهم على عمل أفلام تخرج من صلبهم وبعيدة عن المواضيع التقليدية المستهلكة واكتسب الفيلم الروائى القصير والتسجيلى قيمة وشهرة وعروض مختلفة وظهرت أسماء مشرفة ولها مستقبل فى هذه السينما التى سموها مستقلة مرة وسينما الديجتيال مرة أخرى، ولكن مهما يكن أسمها فهى سينما جديدة مختلفة، وفى اعتقادى أنها المخاض الحقيقى لميلاد سينما مصرية محترمة راقية فنية تعبر عن المصريين ومجتمعهم ومشكلهم وبهجتهم، وليس سينما مسخ تقلد بشكل أعمى سينما الغرب والأمريكية منها بالذات، ومع هذا النشاط زادت أماكن تدريس أصول وفن اللغة السينمائية، وتقدم إبداع الشباب السينمائى فى عملهم بشكل ملحوظ.

٢٤-مرجعية الصورة السينمائية التشكيلية واللونية:

أنا أؤمن بأن اللون فى الأفلام بجانب أنه واقع حى تسجيلى ، إلا أنه كذلك يمكن أن نتدخل به كمفردات لونية تساعد وتدلل على الأشياء حسية وسيكولوجية وانطباعية وفسيولوجية ورمزية فى المشهد السينمائى، هذه الدلالات بطريقة لا شعورية تساعد الدراما المرئية، وهذا ما أحببته فى الألوان سينمائيا، كما هو ظاهر فى الفن التشكيلى فإن عمل ورؤية الفنان الذاتية هى ما يظهر على اللوحة بعدما شكلها وجدانه وعقله وأحاسيسه وفنه، لنتلقاها نحن كمشاهدين بالقبول والاستحسان أو الرفض.

إن رؤيتى لقضية وقيمة الألوان فى السينما وفى عقلى شبيهة بمنطق الفنان التشكيلى، مع عدم إغفال باقى عناصر تصنيع وتشكيل الصورة فى السينما، وأن السينما فن جماعى فى الأساس.

كانت فترة الستينيات يمكن أن نطلق عليها فترة استعمال الألوان بفنية لكثير من فنانى السينما المبدعين فى العالم ومدى التطور الذى كان يحدث وقتئذ فى بلورة قيمة ومعنى الألوان والتشكيل سينمائياً، حيث وجدت الألوان مكانها دراميا بالكامل فى الأفلام الطليعية وقتها كما سنعرف بإسهاب فى هذا الجزء من الكتاب ، ولقد أصبحت الألوان والتشكيل الآن فى الأفلام الأجنبية ذات مستوى رفيع من الإبداع، وتجاوزت الكثير من المفاهيم السابقة إلى آفاق أوسع وأصبح لها استخدامات واتجاهات عديدة ومختلفة ، وهو ما سأحاول بيانه لاحقا.

وفى استعراضى للأفلام فأنا سأكون تحت تأثير منهجين.. أولهما ما أفضله دائماً وهو المشاهدة، وهو ما حدث معى فى السواد الأعظم من هذه الأفلام، ولكن كذلك هناك أفلام لم أشاهدها وقرات عنها فى أكثر من مرجع، وفى كلتا الحالتين سأكون صريحا مع القارئ فى إعطائه المعلومة التى اقتنعت بها.

ومما لا شك فيه أن المشاهدة بالنسبة لى أفضل، ولكن لظروف عدم توافر الكثير من الأفلام الجيدة فى بلادنا واحتكار سوق العرض المصرى للفيلم الأمريكى فقط، وهذا لم يكن فى الماضى حيث إن سوق الفيلم كان بها العديد من العروض الأوروبية الشرقية والغربية بجانب الفيلم الأمريكى، ولهذا فإن صعوبة الحصول على أفلام إلا بالسفر إلى الخارج هو مقياس ما أجمع من أفلام تهمنى فى دراستى هذه.

وهذه الأفلام النماذج التى سأكتب عنها سواء لمخرجين أو مديرى تصوير قد استقر رأى كثير من النقاد والباحثين السينمائيين فى مقالات ومؤلفات مختلفة على استعمالاتهم للألوان والتشكيل بطرق أبتكارية ساعدت كثيراً فعل الدراما المرئية فى الأفلام.

تقول الناقدة (كلود إدمونماينى) عن تأثير الفيلم على الجماهير.. (إن السينما تؤثر مباشرة على الروح الحساسة، إنها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على وسيط من الفهم، وهى لذلك لا تفتأ تهدد فنون اللغة، إنها حصر الوعى الإنسانى فى الجزء لواضح منه، ولا تخاطب إلا إياه).

وهكذا ننظر للون والتشكيل واستغلال كثير من المخرجين له بشكل أو بآخر فى أن يكون وسيطا فى الفهم يحمل تلك الخطابات مباشرة أو بشكل غير مباشر ومن خلال قراءاتى أسوق بعضا من هذه الرؤى.

يشكو بعض المخرجين من أن اللون قد سيطر أحيانا بطريقة غير مقصودة على الصورة وبعيدا عن رغبتهم وهو عكس منطق الأحداث أو الدراما، ويرى المخرج (ألفريد هيتشكوك) فى هذه المشكلة أن عليه أن يكبت اللون قدر الإمكان، حتى إنه يستخدم فى بعض أفلامه غياب اللون كتعليق رمزى مناسب على نضوب الحياة فى المجتمع الشيوعى فى فيلم (توباز) TOPAZ يستعرض لنا فى المشهد العناوين عرضا عسكريا سوفيتيا فى تصوير كل شىء فيه حتى الناس باللون الأزرق الرمادى الغالب، النجوم الحمراء فقط على الراية الضخمة وقبعات الجنود، بهذا الشكل أعطى هيتشوك رأيه باللون فى مجتمع بأسره فى لمحة ذكية لونيا، سواء كان مخطئا أو غير مخطئ، لكنه عبر بهذا اللون الأزرق الرمادى الكئيب عن مجتمع مغلق ميت لا حياة فيه.

بينما نجد لمخرج (تونى ريتشارد سون) يستخدم فى فيلم (توم جونز) الألوان الخضراء المخملية الفخمة فى الريف والتى تصطدم بتباين درامى مع أحد الأحياء الفقيرة فى لندن فى القرن الثامن عشر، أحياء أفرغت من كل لون عدا اللون البنى الباهت والزرقة الرمادية والأبيض المصفر.

ومن المعروف تاريخيا فى تاريخ الشعوب فى مراحل من تطورها وبالذات فى مراحل التأخر والفقر فى القرن السابع عشر والثامن عشر أن الألوان فى مكونات حياتهم فى الملبس وكل شىء كانت تميل إلى الألوان القاتمة كما يقول الباحث.

بينما نجد المخرج الإيطالى (فيتوريو دى سيكا) قد استخدم اللون فى فيلمه (حدائق فنزى كونتينير)، والفيلم جرت أحداثه فى إيطاليا الفاشية، حيث نجد الجزء الأول من الفيلم غنى بالألوان الحمراء الذهبية المشعة وبأغلب درجات اللون الأخضر، وعندما يسيطر النازى ويستفحل الظلم ويزداد وحشية تبدأ الألوان بالاختفاء خلسة وبالتدريج حتى تصبح الصورة عند نهاية الفيلم وقد غلب عليها اللون الأبيض والألوان الرمادية والبنى الباهت.

بينما نجد مخرجا مثل الفرنسى (جان لوك جودار) فى فيلمه (نهاية الأسبوع) يقدم الألوان البراقة التى تقدم لنا المادية الضحلة لحياة المدينة بدقة، أو المخرج (بوب فوس) فى فيلمه (كاباريه) الذى تدور أحداثه فى ألمانيا الثلاثينيات وبداية نشوب الحزب النازى.. هنا الألوان –عصابية _بشكل مناسب مع التأكيد على بعض الألوان المفضلة فى هذا الزمن، كاللون البنفسجى الغامق والأخضر الحاد والبنفسجى الغامق والأخضر الحاد والبنفسجى الفاتح والألوان المركبة بشكل صارخ كالذهبى والأسود والرمادى.

بل إننا نجد استعارة كاملة للفن التشكيلى مع فن السينما بتادخل كامل مثلما فعل المخرج (آلان باركر) فى فيلم (الحائط)، وإذا كان اللون كأحد عناصر الحياة والفن التشكيلى قد استعمل فنيا كما سبق، إلا أنه كثيرا ما استعانت به السينما فى الأفلام الأبيض والأسود وقبل أن تصبح السينما ملونة بمرجعية تشكيلية من الرسم إلى شاشة السينمات.

وقد يكون من المفيد حسب ذاكرتى أن أسترجع بعضا من التصرفات اللونية والتشكيلية فى سينما شابة وقتها وهى السينما التشكيلية فى حوالى عام ١٩٦٨، عندما انطلقت بعض أفلامهم فى أسبوع الفيلم التشكيلى تعبر بشكل به ثورة فنية ولونية كانت وقتها ذات حداثة كاملة، ولقد كتبت وقتها.. (فى تأثيرات الألوان فى هذه السينما الشابة نجد اللون الواحد وتأثيره النفسى كما حدث فى فيلم (ليموند جو) و(زهرات اللؤلؤ)، وفى

الفيلم الأخير للمخرجة (فيرا كيتلوفا) أستعمل نوعا من الطبع البصرى المتكرر بإزاحة بسيطة بين الصورة متطابقين فى الصورة بتلك الإزاحة اللونية، وفى فيلم (عندما يدخل القط المدينة) وهو من النوع الفانتازى، تلاحظ التأثير اللونى المستخدم فى الفيلم بمهارة كبيرة حين يتكيف لون الشخص على حسب طبيعته إن كان طيبا أو خبيثا أو محبا وهكذا).

أنطونيونى فيلسوف اللون والتأمل:

(مايكل أنجلو أنطونيونى) مخرج إيطالى درس الهندسة، وأفلامه بالأبيض والأسود كانت تحليلا فلسفيا تأمليا للعلاقة بين الرجل والمرأة فى المجتمع الإيطالى البرجوازى، وفى أول أفلامه الملونة عام ١٩٦٤ (الصحراء الحمراء) Red Desert، استعمل الألوان كما لم يستعملها أحد من قبل، بجرأة كبيرة وتجريد تشكيلى، فأنطونيونى متذوق للرسم، ولذا يصرح بأن (من الضرورى أن نتدخل فى الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه).

(أنطونيونى) متأثر بالواقعية التى ظهرت فى إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، وكذلك له طموحات فى الفن التجريدى المعاصر، ولمزج الاثنين معا فى أسلوب مميز يخضع لنظرته الفلسفية فى ثالوث الزوج والزوجة والصديق أو الزوج والزوجة والعشيق، فكانت بطلة فيلمه المريضة نفسيا (الممثلة الإيطالية مونيكا فيتى) هى النافذة التى يرى أنطونيونى من خلالها العالم المحيط بها، لذلك قام بطلاء المواقع الطبيعية من أجل التأكيد على الحالات السيكولوجية الباطنية التى تمر بها ونظرتها للبيئة الصناعية المحيطة، وقد تم طلاء الفضلات الصناعية وملوثات الأنهار والمستنقعات وامتدادات واسعة من الأراضى باللون الرمادى للإيحاء بقبح المجتمع الصناعى المعاصر، وبتلوين دخان المصانع باللون الأصفر الكابى.

بطلة الفيلم تعيش فى ألوان موت أكثر منها حياة، وكلما ظهر اللون الأحمر أو مشتقاته فى الفيلم فإنه يوحى بالعاطفة الجنسية التى شدته إلى الصديق الآتى من خارج هذه البيئة، ومع هذا فإن اللون الأحمر تماما كالجنس فى الفيلم بدون حب، إنه أحمر غطاء مؤلم.. مع ألم النفس ويحاول ان يكون له دور مع ذلك العالم من اللون الرمادى الغالب، (أنطونيونى) يستخدم اللون هنا من الناحية السيكولوجية عنصرا لا واعيا فى الفيلم، فهو قوى العاطفة فى مفعوله وهو معبر وخالق للأجواء أكثر منه عنصرا ذكيا واعيا.

استعمل (أنطونيونى) اللون كالرسام ويقول فى ذلك (أنا لست رساما ولكنى سينمائى يرسم وخلال حياتى العلمية والمهنية لم أنكر أبدا اهتمامى بفن الرسم).

إنه يقدم عالم البطلة بلغة سينمائية لونية جديدة، بمعنى أنه يقوم بتلوين العالم بلون جديد وفقا لحساسية تجريدية وكلغة للمستقبل وهو لا ينسى أنه مخرج بجانب أن اللون له اهتمامه الأقصوى فى أداء الممثلين وحركة الكاميرا وسرد الفيلم، وكثير من النقاد اعتبروا فلسفة (أنطونيونى) فى الألوان هى حركة أخرى جديدة يصنعها اللون بجانب الحركات المختلفة الأخرى فى الفيلم ويتبلور مضمون فكر (أنطونيونى) فى أول أفلامه الملونة فى مشهد فى منتهى القوة يدور داخل كوخ فى حفلة صاخبة وبحرارة قليلة، وجدران هذا الكوخ الصغير بلون أحمر وحشى، يخبر الصديق الزوجة أن سؤالها عما يجب أن تنظر إليه؟ إنماهو صدى لمأساته، وسؤاله كيف أعيش؟ وهذه الناظرة بين الرؤية والمعيشة وبعد ذلك الجنس، هى فكر المخرج يكون الصورة المرسومة فى الفيلم ليست بغرض الزينة وإنما هى الجانب الآخر من التجربة المعيشة والنظر الطبيعى نفسه وبشكل الواقعية الجديدة الحقيقية المزودة بمواد الفن –وهى لغة اللون_

ويقول (أنطونيونى) عن فلسفته عامة وفى أفلامه (بينما نحن مشغوفون ومتلهفون على التخلص من الأفكار العلمية القديمة –هنا يتكلم عن المجتمع الإيطالى (المؤلف)– نقوم من خلال التحليل عن قرب بتشريح المشاعر، نحن غير قادرين على إيجاد طرق جديدة، حيث نفشل فى مد الجسور فوق الفجوة التى بين رجل العلم ورجل الأخلاق).

تقول الناقدة (أنجيلا دالى فاسيبى) Angela Dalle Vaccbe فى مؤلفها عن (السينما والرسم) (Cinema an Painting) إن الصراع المؤلم للقديم والجديد والذى يحلله أنطونيونى فى فيلمه "الصحراء الحمراء" مستخدما محيط أرضنا كرمز للمجتمع الإيطالى، من خلال قناة مناسبة للتعبير عن استخدام المخرج للون وكعنصر فى الإخراج تم استثماره بحدة تناسب الأقطاب الراديكالية كنظام قديم يحتضر ونظام جديد يولد، اللون فى "الصحراء الحمراء" يصنع نصا حياتيا ولونيا وحركيا".

وفى فيلمه الملون (تكبير) Blue Up 1966 يخرج (أنطونيونى) لأول مرة من مجتمعه الإيطالى إلى مجتمع خارجى.. إلى بريطانيا، حيث تصبح نظرته أوسع وتشمل المجتمع الغربى ككل، ولقد أختار لندن بالذات فى هذا الزمن لأنها كانت مثالا واضحا لما نضحت له الحضارة الغربية من شباب ولجيل غاضب –لا ننسى سينما الغاضبين هناك– والخنافس بموسيقاهم السريعة، ورقصات الروك والچيرك وحشيش الماريجوانا والشذوذ

والدعارة، فى الحقيقة اختياره لها لتصوير فيلمه يعد لإظهار وجهة نظره التى تبحث عن الحقيقة، فيتوه بين الحقيقة والواقع والخيال.

فمن خلال قصة مصور فوتوغرافى يعد صورا لكتاب عن وجه لندن الجميل، يسجل صورة فوتوغرافية لعاشقين فى حديقة غناء خضراء من حدائق لندن الشهيرة بهذا الشكل، ولكن أثناء تكبيره لهذه الصور فى معمله الذى هو منزله فى نفس الوقت، يتكشف له أن وراء هذا العشق والجمال.. جريمة قتل العاشق.. وقبحاً ظهر له من هذا التكبير للصورة، ويذهب للمكان ليلا ليجد الجثة موجودة شاحبة بين الأغصان الباردة والهواء الصارخ – الفيلم يخلو تماما من الموسيقى– ولا يجد غير المؤثرات الصوتية الحية فقط.

وبطريقة ما تعرف العشيقة حكاية الصور (ڤانسيا رد جريڤ) فتحاول الحصول عليها بعرض جسدها ومتعة جنسية زائلة عليه، وعندما يرفض تسرق كل شىء، ويصبح مصورنا الشاب الذى يحمل وجه طفل مندهش (الممثل دافيد همنجز) لا يعرف أين الحقيقة من الخيال.. وأين الواقع فى هذا المجتمع الذى ظاهره الجمال وباطنه القتل والسلب والجنس لمجرد الجنس لإشباع الجسد وبدون أى عاطفة أو حب.

وجد (أنطونيونى) نفسه فى مواجهة حضارة كاملة للغرب نتاج عصور الحروب والتمرد، وخاصة من الشباب الذى أصبح فى مفترق الطريق.

وكما فى فيلمه الملون الأول الذى كانت بطلته هى نظرة عينه إلى الأحداث، وكان مرضها مبررا جيداً لشكل من الألوان حرك دراما الحدث، فنجد فى هذا الفيلم أن عين المصور الفوتوغرافى والأجواء التى يعيش فيها والمحيطة به هى ما ركز عليه أنطونيونى بشكل واضح. أول ملاحظاتى ذلك الملبس المتناقض بشكل كبير فى رداء المصور.. چاكيت أسود غامق وبنطلون أبيض، – تناقض لونى بين عالمين لونيين أحدهما غامض مثل الأسود والثانى صريح واضح مثل الأبيض، وهذه هى شخصية بطلنا فى الفيلم، منزله ذو حوائط بيضاء، وهو معمله كذلك، تتقاطع معه كل خلفيات الأوراق الملونة التى يستعملها فى تصوير موديلاته، بل يجعل من مشهد جنسى صارخ عبثى بينه وبين فتاتين تنشدان المتعة مع الاستفادة من أن تصبحا موديلات فى المستقبل، يدور بأجسادهم الثلاثة العارية على ورق بنفسجى اللون – ماچنيتا – وهو لون خليط بين الأحمر والأزرق، أى تعنى حرارته الحمراء الجنس فى توهجه وبرودته الزرقاء، إنه خالٍ من أى عاطفة حقيقية ومحكوم عليه بالفشل العاطفى تماما، وهو ما ظهر بعد ذلك فى المشهد اللاحق حين يطردهما من الأستوديو.

اختيار (أنطونيونى) لهذه المساحة الخضراء فى الحديقة المتسعة لتصوير مشاهد الحب ثم اكتشاف مشهد القتل، تجعل من هذا اللون بهذا الشكل المتسع نهاراً وليلاً، لا يكون أبداً محايداً أو جميلاً بهذا الشكل الربانى فى الخضرة والحياة والارتقاء، بل يجعل فرصة التفكير فيما يحمل بداخله شيئا أساسيا لبطلنا، سماء رمادية كالحة وهو أحد الأشياء الأساسية التى جعلت الصورة تحمل تلك الحيادية، ولون أخضر جميل، وواقع مكتشف قبيح والأخضر هنا له كناية وليس جميلاً كما تعودنا أو مريحاً.

فى أحد مشاهد الفيلم حين يتجه بطلنا إلى الحديقة نهاراً يسير بسيارته فى شارع بيوته واجهاتها حمراء متتالية، ثم قرب نهاية الشارع نجد بيتًا وحيداً لون واجهته أزرق، ماذا يريد أن يقول لنا؟ هنا الناس فى الغالب أشرار، والقليل منهم بارون محايدون غامضون، أى ميتون.

فى تجاربه اللونية قبل التصوير يقول (أنطونيونى).. "كانت الألوان تجذبنى وكنت أتمنى أن أكون رساماً، وقبل تنفيذى لهذا الفيلم قمت فعلاً ببعض الرسومات قبل التصوير وكانت رسومات بسيطة مثل بقع على الورق.. ولقد ساعدتنى على أن أفهم جيداً تناسب القيم اللونية واكتشاف حركة اللون".

ويبدأ الفيلم وينتهى بمجموعة من الشباب يمرحون بسيارة چيب مكشوفة داخل حديقة خضراء متسعة وجوههم مطلية باللون الأبيض وملابسهم خليط غير متناسق من الألوان الزاعقة، يترجلون من السيارة فى ملعب للتنس داخل الحديقة ويلعبون بكرة وهمية ومضارب وهمية، إلا من صوت ضربات المضارب والكرة، وبطلنا يتابع ذلك فى ذهول، ولكن الكرة الوهمية تخرج من الملعب وتقع بالقرب منه، يطلب الشباب منه بالإشارة أن يحضر الكرة الوهمية، يتردد ثم يتجه إلى حيث موقع سقوطها، ويلتقطها ويلقيها إليهم، ويستأنف الشباب اللعب بهذا الشكل الملون الغريب، ويقف بطلنا وحيداً على البساط الأخضر للحديقة متأملاً ما يحدث ومنفعلا معه، وترتفع الكاميرا إلى أعلى حتى يصبح نقطة صغيرة فى هذه المساحة الخضراء المتسعة، وكأن أنطونيونى يقول لنا إنه نقطة فى بحر من الغموض لما يحدث فى مجتمعه.

إن (أنطونيونى) فى عمله يطبق مقولة (چان كوكتو) الشهيرة.. (إن الفيلم هو كتابة بالصور)، فى هذا الوقت كان هَمُّ الفنان الصادق مثل (أنطونيونى) أن يرصد ما يحدث من تغيرات وتناقضات فى المجتمع الغربى بالذات، وخاصة أن حرب ڤيتنام الصادمة لهذا المجتمع جعلت كثيراً من القيم التى انتشرت داعية للتسامح والمحبة بعد نهاية الحرب

العالمية الثانية تبدأ فى الانهيار.. وهذا جعل جيل الشباب وقتها يثور فى كافة بقاع الغرب وبصور مختلفة، فنجد بعد ذلك فيلمه الثالث الملون (نقطة زابريسكى) Zabriskie Pointعام ١٩٦٩ يدور فى الولايات المتحدة الأمريكية، وهو أكثر صراحة وأقل فى تداخله اللونى؟ فى الدراما، ولكن ركز على حيرة وانهيار الشباب تجاه ما يدور فى المجتمع بين الشباب والساسة، وربما مشهد ذورة الفيلم فى ممارسة الحب والجنس الجماعى فيما يسمى وادى الموت، فى لقطة عاملة أحضر لها العشرات من الكومبارس وملأ بهم مساحة المكان، واختلطت الأجساد البضة للشباب بالرمال الصفراء الناعمة، وكأنه يتفاءل بأن الشباب سيهزم هذا المجتمع ويحيا، وينتهى الفيلم بانتصار بطلته وتمردها على صاحب العمل.

ويقول (أنطونيونى) عن اللون.. "اللون يساعدنا أن نرى العالم بعيوننا نحن، ويسمح لنا بأن نغير طريقة تفكيرنا.. لقد أصبح للون فى الحياة الحديثة معنى ووظيفة لم يُتاحا له فى أى وقت مضى، ولن يمر وقت طويل إلا ونشهد أفلام الأبيض والأسود فى المتاحف فقط، ولو استطعت لأعدت إخراج كل أفلامى السابقة بالألوان".

إنجمار برجمان وألوانه النفسية:

ولد (إنجمار برجمان) عام ١٩١٨، فى مدينة صغيرة شمال ستوكهلم، أبوه راعى كنيسة، وكثيراً ما رافق أباه فى جولاته الدينية فى الريف المحيط، ومن خلال طقوس التعبد والزواج والواعظ التى كان يشارك فيها، تكشفت له جوانب كثيرة من الحياة الإنسانية فى لحظات كثيرة وفاصلة، ولكنه فكر فى سن مبكرة فى البحث عن طريق آخر أكثر مباشَرة وواقعية للتعبير عن الصداقة والحب.

فى عام ١٩٣٨، أصبح مخرجًا مسرحيًا هاويًا بعد دراسته فى جامعة ستوكهلم يخرج للمسرح السويدى روائع شكسبير وإبسن وستراندبيرج، وغيرهم من الكتاب الإسكندناڤيين بالذات لما تتمحور عنه طبيعة وبيئة السويد، وأثرها فى الإنسان هناك، وبعد الحرب العالمية الثانية ومشاهدته الارتداد الحيوانى للإنسان فى هذه الحرب، فيكون مثل باقى مثقفى بلاده يحمل شعوراً بالضياع والقلق، ويعيش (برجمان) هذه المحنة وينفعل بها فيكتب مجموعة من المسرحيات.

ولكن فى عام ١٩٤٤ بدأ يفكر فى السينما وكتب أول سيناريو بإسم (الآلام)، وأفلام (برجمان) تدور أغلب موضوعاتها عن الإنسان وآلامه، بدأ بالأبيض والأسود، ودخلت الألوان فى أفلامه الدرامية كما نَظَّرلها (سيرچى إيزنشتاين). ويحلل النقاد رمزية اللون فى فيلمية (عاطفة آنَّا) و (صرخات وهمسات)، "كثير من

الأفلام تطرح مثل هذه الحلول الرمزية للون، وهذا الفيلم يتناول موضوع العقم بإزاء العاطفة أو العزلة بإزاء الالتزام الشخصى للآخرين، هذا الاستقطاب فى المضامين يرمز له (برجمان) باللون الأبيض إزاء الأحمر، وخلال الفيلم يستخدم الثلج والجدران للإيحاء بعالم الأنانية الذاتى، والعالم الذى يطرحه (برجمان) هو مذكر فى جوهره، أما النار والدم فيرتبطان بعالم العاطفة والحب والعنف الممكن، وهو مؤنث فى جوهره.

أما فى فيلم (صرخات وهمسات) Cries and Whispers، فيشبه بعض الشىء فى تركيبته ما تقدم، فالأحمر يوحى بالعاطفة والعنف والنضج، واللون الأبيض يرمز للبراءة والطفولة، وفى بعض السياقات هى العقم".

لقد استخدم الرمزية اللونية ليُظهْر الشخصيات واضطراباتها العقلية.

الحب الأبدى بين الرجل والمرأة بألوان ليلوش:

عندما ظهرت أفلام الواقعية الجديدة فى إيطاليا عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، كان أحد أسباب ظهورها فقر الإمكانات بعد تدمير الأستوديوهات والمعدات، ولكن هذا خلق تياراً أكثر أصالة لهذه السينما فى تكنيكها وموضوعاتها وممثليها ومخرجيها.. وبعد ذلك بسنوات فى أواخر العقد الخامس، تحديداً فى عام ١٩٥٩، كان مجموعة من النقاد فى مجلة كراسات السينما الفرنسية غير راضين عن اتجاهات السينما الفرنسية، فقاموا بعمل سينماهم الخاصة المخالفة للسائد وقتها فى الموضوعات الأكثر قرباً وفهماً للمجتمع وبتكنيك أقل ما يقال عنه إنه حر فى تحريك الكاميرا والاعتماد على أماكن حقيقية وممثلين جدد وأطلق على هذه السينما الموجة الجديدة الفرنسية، وكان لها هى الأخرى مدى كبيرا فى أسلوبها واتجاهاتها خارج فرنسا وبالذات فى أفلام أوروبا الشرقية، وبعد ذلك فى أفلام الولايات المتحدة نفسها فى الساحل الشرقى – نيويورك– ثم هوليوود بعد فترة، أى أن هذا الأسلوب اقتحم عرين الأسد ذاته، ومن هذه البيئة المتجددة للسينما العالمية ظهر فى فرنسا مخرج شاب (كلود ليلوش).. أصلاً هو مصور إخبارى، ثم عمل فى الأفلام التسجيلية، ثم الروائية، ولكنه أتحف العالم بفيلم رقيق بسيط تمت معالجة موضوعاته عشرات المرات فى السينما من قبل عن حب رجل وامرأة، ولكن هذا المخرج المصور الشاب قام بصنعه بفنية عالية وضع فيها خبراته كمصور وأحاسيسه كمخرج وفهمه لقيمة الألوان وتشكيل مفردات الصورة وإمكانات العدسات طويلة البعد البؤرى Telephoto Lens.

وقبل أن أدخل فى شرح ما فعله (ليلوش) فى الفيلم، أحب أن أعرض ملامح الأسلوب الليلوشى - إذا صح هذا التعبير - الذى أصبح بعد هذا الفيلم كالنار فى الهشيم منتشرًا فى كل أفلام السينمات بالعالم، بما فيها مصر ومع المخرجين الشباب بالذات وقتها.

يعتمد هذا الأسلوب على الآتى:

١. جماليته أساسية فى تركيبات وتكوينات اللقطات سواء الواسعة أو الضيقة، وسواء الثابتة أو المتحركة.

٢. استعمال أساسى للعدسات طويلة البعد البؤرى فى أخذ اللقطات، لأن من ميزات هذه العدسات أن عمق مجالها قليل للغاية، وبالتالى فإنه فى حالة ضبط حدتها البؤرية على موضوع ما مصور فإن ما هو خلف الموضوع وما هو أمام الموضوع يكونان فى عدم وضوح بؤرى أى (فلو)، وهذا يعطى للصورة أى اللقطة نوعًا من الشاعرية الشديدة، حيث يفصل الموضوع عن واقع المكان ويجعل المرئيات فى الخلفية والأمامية فى تشوه ملون، ما عدا الموضوع ففى وضوح كامل.

٣. استغلال الرجوع إلى الماضى (فلاش باك) فى السرد الفيلمى عامة وبشكل قليل ومفسر، أو مشاهد مُتخَيَّلة تدعو للضحك أو المبالغة.

٤. موسيقى أخاذة ذات طابع رومانسى وتيمة سهلة يمكن حفظها.

٥. الاستعمال الحر للكاميرا المحمولة باليد، ولقد كان ليلوش نفسه يقوم بالتصوير كمصور بجانب الإخراج، ويحضر مدير تصوير للفيلم، والكاميرا الحرة هذه أحدى سمات الموجة الجديدة الفرنسية، ومن ميزاتها أنها تستعمل عدسات منفرجة الزاوية حتى تكون اهتزازات الكاميرا أقل وغير مَعيبة، ولم يكن قد اخترع بعد وسائل تثبيت الصورة، كما أن الحركة الحرة للكاميرا تساعد كثيرًا فى سهولة الحركة وإعطاء مجال واسع للمناورة فى الأماكن المختلفة أو البعد عن الصورة الكلاسيكية فى التكوينات والحركة كما تعودت عليها السينما من سنوات، ثم القرب من البشر والممثلين فى حميمية أكبر.

٦. استعمال فنى جيد للسرعة البطيئة للصورة، مما يزيد مع استعمال عدسات طويلة البعد البؤرى لزيادة شاعرية الصورة فى بعض المواقف الحساسة.

٧. استعمال الألوان والأبيض والأسود واللون الواحد فى سرد وحكى الفيلم حسب المفهوم الدرامى المتعارف عليه للألوان انطباعيًا.

هذه النقاط السبع هى عماد الأسلوب الذى سخَّره ليلوش وأصبح موضة زمنه وعصره، وإن كنت سأتكلم فقط عن الألوان وتحليلها فى فيلم (رجل وامرأة)، إنتاج عام ١٩٦٦، إلا

أنى سأبدأ بإرهاصة قبل هذا الفيلم لمخرج كان يجرب فيه ذلك الأسلوب الملون الذى لم يكن جديدًا على السينما العالمية، حيث استُغلت الصبغات اللونية أيام أفلام الأبيض والأسود كما أوضحت فى هذا الكتاب سابقًا، مثلاً فى فيلم (التعصب) لجريفيث فى الولايات المتحدة، وفيلم (نابليون) لأبيل چانس فى فرنسا، وغيره من أفلام.

فى عام ١٩٦٥ ، قام ليلوش بتصوير وإخراج فيلم تسجيلى عن سباق الدراجات السنوى الذى يقام حول فرنسا سنويًا، وهو من السباقات المشهورة والمحبوبة هناك، وتكون جائزته بجانب الجائزة المادية رداء أصفر يرتديه فى نهاية السباق، ولذلك سُمى الفيلم (الرداء الأصفر).

الفيلم ملون تدخله صبغات لونية فى كثير من مشاهده، فكانت المسحة البرتقالية فى مرحلة الإعداد والتأهب فى بداية السباق، واللون البرتقالى لون له دلالة وتأثير يحمل شكلاً من القلق والترقب، فهو ليس صريحا بل يحمل خليطا من صفات اللون الأحمر واللون الأصفر، أى يحمل فى جزء منه انطباعات الاحتدام والتوهج والاشتعال، وهو ما يخدم المفهوم فى هذه المرحلة من السباق وبالتالى صورة الفيلم.

وفى مرحلة صعود المتسابقين المرتفعات وكفاحهم الشديد والجهد المضنى، كان يغلب على المشهد الصبغة ذات المسحة الحمراء لما فيها من معانى المعاناة والصراع الذى يكاد أن يصبح دمويًا على الصعود، ولقد ساعد على إعطاء هذا المعنى صوت دقات قلوب المتسابقين بروعته ورهبته على شريط الصوت المصاحب لهذا الجزء، وبذلك جعلنا نشعر بذروة الصراع المتصاعد من خلال الصوت والصورة واللون.

واستعمل الصبغات الزرقاء والزرقاء المخضرة فى مشاهد مختلفة من الفيلم كانت تحمل الطابع الهادئ نوعًا ما لما يحمل هذان اللونان من صفات تهدئة النفس والسكينة والصبر، فقد دلت الأبحاث التى تمت على هذين اللونين أن لهما خاصية الترطيب والتهدئة والراحة، واستغل فى مشاهد راحة المتسابقين وعمل التدليك لعضلاتهم الصبغة البنية، وهذا اللون فى تفسيراته يحمل معنى القتامة للنفس وربما أراد ليلوش من ذلك أن يوحى أن المتسابقين رغم راحتهم يعانون اضطرابًا نفسيًا لأنهم لم يستقروا بعد وينهوا السباق.

فى هذا الفيلم التسجيلى – متوسط الطول والذى شاهدته فى جمعية الفيلم– استطاع ليلوش أن يستخلص ميزات الصبغات اللونية ويفهم أثرها العاطفى؛ مما جعله يطبق خلاصة تجربته فى فيلمه الروائى الطويل (رجل وامرأة).

كما أوضحت أن اللون عامل من العوامل الليلوشية فى فيلم (رجل وامرأة) ومن خلال قصة تقليدية ولكن معالجة بصريًا بلغة سينمائية فى مستوى جيد وجميل وراقٍ، ولقد استعمل ليلوش اللون فى الفيلم بعدة استعمالات مختلفة هى:

أولاً: المشاهد الملونة الطبيعية وهى مشاهد بهجة الحياة والسعادة للرجل أو للمرأة وسواء كانت هذه البهجة فى ذكريات الماضى أو فى سرد الحاضر.. فالألوان الطبيعية هنا تلعب دوراً مع الحياة المستقرة الهنيئة التى تشع فى جميع جوانبها بالاستقرار فى الحاضر المعروف فى عمل الرجل أو المرأة وكذلك مع ذكريات المرأة مع زوجها.

ثانياً: مشاهد الصبغة الزرقاء وهى مشاهد ظهرت أثناء تعرف الرجل إلى المرأة لأول مرة، وقد حملت إيحاءً بالبرودة للعلاقة بينهما التى لم تبدأ، وكان اللون الأزرق يساعد على وجود الطابع الليلى وكذلك ساعد على إعطاء المشهد نوعًا من الهدوء العاطفى.. فكأن الليل وبرودته وزرقته يشعرهما بنوع من السكينة.. وكان يتخلل المشهد لقطات بالألوان الطبيعية لذكريات المرأة مع زوجها.. ولقد ظهرت هذه الصبغة الزرقاء كذلك أثناء سباق السيارات إلى مونت كارلو الذى اشترك فيه الرجل فى المشاهد الليلية، مما يدل على أن ليلوش كان يربط هذا اللون بالليل ربطًا أكيدًا.

ثالثاً: الصبغة الصفراء ذات المسحة البنية (لون السبيا) وكانت فى مشهد ذكريات الرجل عن زوجته العصبية التى انتحرت بسبب خوفها عليه عندما أُصيب فى أحد سباقات السيارات لأن مهنته – سائق سباق– وهذا اللون سيكولوجيًا محرك للأعصاب، لذلك فضرورته فى مشهد الزوجة ذات شقين.. شق يحمل التوتر العصبى للزوجة، والشق الآخر يحمل التوتر للزوج المتسابق.

رابعاً: صبغة ذات مسحة خضراء تميل إلى قليل من الرمادى، للقطة خيالية يتحدث فيها الرجل للمرأة عن عمله، وبالطبع يحمل هذا المشهد نوعًا من المزاح، لأنه يعرض لها عمله وكأنه قَوَّاد، لذلك فهو يربح كثيراً.. وهذا اللون له القدرة على خلق الأجواء الخيالية الحالمة.

خامساً: صبغة ذات مسحة بنية، وكانت تحمل فى مشاهد الفيلم نوعًا من الحزن والشجن والقتامة، فقد استعملت أثناء حديثهما الملون بالألوان الطبيعية ومعهما طفلاهما فى المطعم مقتحمة سلاسة الألوان الطبيعية، ولقد عبر المخرج بهذا اللون عن تعلق كل منهما بالماضى وبالتركيز على يديهما وبهما خاتما الزواج، وكذلك ظهرت هذه الصبغة فى مشاهد السباق إلى مونت كارلو، وفى نهاية الفيلم عندما وقفت الذكريات حائلاً بينهما.

سادساً: اللون الرمادى- أى بالأبيض والأسود- وهو لون يحمل واقع حياة الرجل بشكل ما من واقعية الأفلام الأبيض والأسود، ففى منزل الرجل توجد الخليلة وحياة فارغة وملل، وهو لون محايد يعبر عن واقع كلاسيكى اكتُسب من تاريخ السينما ذاتها والصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود.

سابعاً: الصبغة الوردية الحمراء، ولقد ظهرت فى مشهد يعتبر من أجمل وأصدق مشاهد الحب على الشاشة فى وقتها، فقد عبر ليلوش بهذا اللون الدافئ الملىء بالحيوية والنشاط والعاطفة عن علاقة حب وجنس لها سمو وجمال فى لقطات قريبة حميمة بدون ابتذال، وكان يتخلل المشهد أغنية جميلة لزوج المرأة ولقطات له بالألوان الطبيعية تحمل ذكريات الحب مع زوجها.. مما جعلها لا ترضى بذلك الوضع الجديد فى الحب، لأنها ما زالت تحيا على ذكريات الماضى السعيد.

تلك هى المراحل السبع لاستعمال (كلود ليلوش) للألوان فى فيلمه، ويلاحظ أنه فهم جيداً كيف يصنع لمسات ألوانه بذكاء على الشاشة، وكيف يزن فيلمه لونياً فى جميع مراحله، بجانب مفردات أدواته الأخرى البصرية والدرامية، فكان اللون فى الفيلم عنصراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عن جماليته المطلقة أبداً.

إذا قارنَّا بين استعمالات الألوان فى فيلمَى (الرداء الأصفر ١٩٦٥) (ورجل وامرأة ١٩٩٦)، فسنجد أنه طبق نفس المفاهيم اللونية فى الفيلمين بشكل انطباعى سيكولوچى.

ألوان الخيول النارية لبار إدجانوف:

هذا فيلم لا يمكن أن يمحى من ذاكرتى الفنية، حين شاهدته فى العقد السادس ثم سعيت لمشاهدته مرات أخرى، وبعد ذلك اشتريت نسخة منه بالڤيديو حين سافرت إلى أوروبا من أحد المحال الكبرى التى تهتم بأفلام الجوائز والمهرجانات.. وحين أكون فى ضيق أو ملل فى لحظة ما من حياتى، أعرض الفيلم وأتمتع به وكأنى أراه لأول مرة، إنه تحفة من الفن الخالص، هذا الفيلم يعيد ويشحذ إيمانى بفن السينما وعظمتها.

إنه فيلم (ظلال الأجداد المنسيين) The Shadows of Forgotten Ancestors، وهو الاسم الأصلى له، ولكن عندما عرض فى فرنسا سمى هناك (الخيول النارية) نسبة لكناية ظهرت فى الفيلم سنتعرض لها فى وقتها، وهو إنتاج أستوديو أوكرانيا الاتحاد السوفيتى السابق عام ١٩٦٤، وإخراج (سيرچى بارادجانوف) Sergei Paradijanov وتصوير (يورى إيلينكو)، وقد أصبح مخرجًا مهما بعد ذلك، وموسيقى (ميخائيل سكوريك) لأن لها دوراً كبيراً، ومؤثرات فنية للرسامين (باكوتوڤيتشى) و(راكوڤسكى) ولهما دور تشكيلى مهم.

الفيلم مأخوذ عن قصة (ميخائيل كوتسوبنكى) ومنها يستلهم المخرج (پارادچانوف) فيلمه الملىء بالتقاليد والعادات والموسيقى الشعبية فى أوكرانيا، فى منطقة جبال الكربات وسكانها، ومن القصة يبعث المخرج هذا الفلكلور ليكون إطار التعبير عن رؤيته الخاصة بالحياة والموت والعالم.

وأقتبس من دراسة للناقد سمير فريد نشرها بتاريخ ١٧/ ٧/ ١٩٧٤ فى نشرة نادى السينما، الذى توقف نشاطه للأسف، وكان نافذة لنا لمشاهدة مثل هذه الأفلام الرائعة، كما أسترجع ما كتبت أنا بعد مشاهدة هذا الفيلم وقتها من تأثير الألوان به.

يقول سمير فريد.. "رؤية (پارادچانوف) رؤية حزينة ترقب الحياة وبشاعة الموت، وتحتضن تناقضات العالم، إنك لا تستطيع أن تفرق بين الحياة والحب والموت عند پارادچانو؟، فالحياة هى الحب، وهى أيضًا الموت، والحب هو الموت، وهو أيضًا الحياة، قال (أراجون) يفتح الإنسان ذراعه للدنيا فيصلب".

يبدأ الفيلم بشقيق البطل (إيڤانكو) الأكبر وهو يحاول إنقاذه من الموت من جَرَّاء سقوط شجرة عليه، فيكون مصيره الموت، وهو يحاول أن يهب الحياة، وينتهى الفيلم (بإيڤانكو) وهو يُهرع نحو حبيبته (مارتيشكا) يتلمَّس منها الحياة.

هذا الصراع بين الفقراء والأغنياء، سرعان ما يذوى فى الدراما، بل وتذوى أيضًا قصة الحب التى تحول دون إتمامها الخلافات القديمة بين العائلات، ويبدأ القدر فى تصميم رهيب يؤدى بحياة (مارتيشكا) ثم حياة (إيڤانكو)، ويتضح هذا التصميم فى لقطات قتل الأب فى البداية، وقتل الابن فى النهاية بنفس الطريقة، وفى النجم الذى يسطع فى السماء ويتابع (مارتيشكا) فى الغابة، بل يحاصرها إلى أن تموت، وهو نفس النجم الذى يخلق به (پارادچانوف) الاتصال الوجدانى بين (إيڤانكو) و(مارتيشكا) على البعد، وتصل النزعة الميتافيزيقية إلى ذروتها عندما يستدعى الساحر قوى الطبيعة الغامضة المجنونة لكى تحقق رغبته فى (بلاجنا) وتم له ما يريد.

إن استعمال المخرج والمصور فى الفيلم لأدواتهما (السينى فوتوغرافى) من تكوينات وحركة للكاميرا حرة رائعة، والألوان والصوت والموسيقى والمونتاچ بجانب التمثيل الذى هو مدرسة فى حد ذاتها فى الفن السينمائى الرفيع. ولقد قسم الفيلم الذى يبلغ طوله ٩٥ دقيقة إلى فصول، كل فصل يحمل حدثًا وشكلًا لونيًا، وهو ما سأعتمد عليه فى هذه الدراسة. ولقد كان من المهم أن أوضح من كتابة الزميل سمير فريد بعض جوانب رؤية القصة والمخرج، حتى نستوعب دور الألوان فى السرد الدرامى الرائع لهذا الفيلم، وتقسيم

الفيلم إلى فصول وهو أسلوب معروف من السينما الصامتة ويستعين به كثير من المخرجين فى سرد أفلامهم، وهناك عند (پارادچانوڤ) الشعر النثرى الذى له جماله وشاعريته لأن أسلوب المخرج مع مصوره الأثير (يورى إيلينكو) يجنح كثيراً إلى السينما الشعرية والاستعانة بشكل جيد بتاريخ وتراث المنطقة وأزيائها وألوانها وعاداتها.

ويتكون الفيلم من فصول تسعة يوضح عنوانها فى بداية كل فصل، وهى:

١. (إيڤانكو) و (مارتيشكا).

٢. بلاد أخرى.

٣. الوحدة.

٤. إيڤانكو وبلاجنا.

٥. الحياة اليومية.

٦. أيام الأعياد.

٧. غداً يأتى الربيع.

٨. قوى الشيطان.

٩. مصرع (إيڤانكو).

وتحمل المرحلة الأولى الملونة بالألوان الطبيعية، طابع واقع الحياة وقصة الحب والبيئة بطبيعتها الخلابة الجميلة، وزخارف الأحتفالات وأيقونات الكنيسة، ومشاهد الغابة الملونة الجميلة التى تحتضن حب (إيڤانكو ومارتيشكا)، وفى هذه المرحلة يقتل والد (إيڤانكو) فيعبر (پارادچانوڤ) عن هذا الحدث فى لحظة حدوثه بلقطة تجريدية لخيول مرسومة باللون الأحمر تسبح فى الفضاء مع ضرب البلطة فى رأس الأب، خيول نارية تشكيلية من مخيلة المخرج نفذها رسامون - رسوم متحركة - كمرادف تعبيرى للموت بدماء مسالة، ولكن بأسلوب تجريدى للصورة. وتستمر الألوان وإن كانت قد أصبحت أكثر دكانة حتى موت (مارتيشكا)، وهو ما يأخذ كذلك المرحلة الثانية من الفيلم وحركة الكاميرا هنا حرة طليقة لا حدود لحركتها.

فى المرحلة الثالثة وهى بعد الموت حبيبته كانت بالأبيض والأسود، تناقض كامل من الألوان وجمالها السابق حتى بعدما أصبحت أكثر دكانة، إلى ذلك اللون الحيادى المتنافر والمتناقض تماماً مع كل ما سبق، وهذا تعبير بليغ جداً عن الحالة الدرامية التى أصبح فيها (إيڤانكو) بعد موت الحبيبة والكاميرا فى أغلبها ساكنة بطيئة.

ثم ترجع الألوان فى باقى مراحل الفيلم حتى الجزء السابع وزواج (إيڤانكو) من (بلاجنا)، وعدم تجاوبه الحقيقى معها ومعايشته للماضى فى حياته اليومية والأعياد والربيع، وتخرج مرة الزوجة فى الصباح الباكر عارية فى طقوس عقائدية حتى يحبها ويعاشرها (إيڤانكو) الزوج، فيشاهدها فى هذا الوضع الساحر الشرير ويشتهيها ويسحر لها ليحقق رغبته.

المرحلة الثامنة الملونة من الفيلم تحت عنوان (قوى الشيطان) ولكن يدخل فيها تأثيرات لونية فى المعمل السينمائى لتغيير طبيعة الألوان وتثبيت الصورة وتحويلها إلى صورة سالبة ملونة (نيجاتيڤ) فى لحظات تأثير قوى الشر على الزوجة، فتتحول الصورة إلى نوع معروف من التأثير يسمى بالعربية "تَشَمُّس" وبالإنجليزية Solarization، وهنا الصورة تحمل صفات الصورة وضدها معًا، بمعنى أن تحمل القيم الموجبة والسالبة للصورة معًا فى تداخل، فى لقطات سريعة مثارة من الساحر لقوى الطبيعة والشر فى رؤية ميتافيزيقية للتأثير على الزوجة وإخضاعها له.

ثم نأتى للمرحلة التاسعة والأخيرة التى سيموت فيها (إيڤانكو) حين يلتقى برفقة زوجته بالساحر فى حانة القرية، فتترك الزوجة مجلسه –تحت تأثير الساحر– وتذهب إلى مجالسة الساحر، وعندما يثور (إيڤانكو) لشرفه يعاجله الساحر بضربة قوية ببلطته على رأسه تكون سبب موته.

ولكن كيف نفذت عبقرية المخرج والمصور هذا المشهد الرائع؟ تم ذلك باستغلال الحركة واللون والصوت والطبع البصرى المعملى، فعندما ضرب الساحر (إيڤانكو) تتحول الصورة الملونة إلى اللون الأحمر القاتم وتسمع فى الصوت طنينا عاليًا متداخلاً مع ضجيج الحانة، وتصبح الحركة بالكامل بالسرعة البطيئة، وتتحرك حرة وتلف على الموجودين والمشاهدين فى الحانة بطريقة فنية خاصة، لا تنفذ إلا فى المعمل السينمائى وقتها – وحاليا سهلة عن طريق الجرافيك– حيث يسقط جسده بالتدريج إلى أسفل عن طريق الطبع المتكرر لنفس اللقطة مع ترك فاصل فى الكادرات بين اللقطة والأخرى، بحيث نشعر وكأن سقوطه عبارة عن صور منفصلة متتالية، وبالطبع كل ذلك باللون الأحمر القاتم، ولقد أحدث هذا السقوط وبهذا الشكل إحساسًا قويًا بنهاية بطلنا المأسوية القدرية كما أوضحت سابقا بأسلوب بصرى سينمائى ولغة للصورة بليغة للغاية.

ونأتى لمشهد النهاية حيث يلهث (إيڤانكو) فى الغابة ولكن هذه الغابة جرداء الأوراق والشجر بألوان نحاسية وزرقاء غريبة، حيث يلتقى بحبيبته الميتة (مارتيشكا) ذات الوجه

الشاحب المزرق الباهت.. وكلها ألوان للموت، وعندما تتلامس يداهما نسمع صرخة مدوية وفروع الأشجار تتحطم، وقد تحولت هذه الفروع فى لقطات منفصلة تفصيلية إلى فروع مدهونة بالأحمر كاملاً.

وتستمر طقوس الموت والأطفال تشاهد وتستمر الحياة والموت والقدر يلعب بينهما دائماً.

ألوان السيرك والفجور الرومانى لفللينى:

ولد المخرج الإيطالى (فيديريكو فللينى) فى ٢٠ يناير ١٩٢٠، فى مدينة صغيرة تُسمى رمينى، وعندما بلغ السادسة عشرة من عمره تركها متوجهًا إلى روما، وبدأ حياته كرسام كاريكاتير فى المحال العامة والبارات، ثم أصبح رساماً فى صحف القصص المصورة، إلى أن اشترك فى فرقة منوعات فى طفولته مبهورا بالسيرك الذى يزور مدينته بألعابه وألوانه الصارخة.

تعددت أنشطة فللينى فى روما كاتباً فى المجلة الأسبوعية الشهيرة (مارك أوريليو)، وكتب عديداً من التمثيليات للردايو، وأسند بطولتها للممثلة (چوليتا مازينا) التى تزوجها عام ١٩٤٣ وأصبحت بطلة كثير من أفلامه بعد ذلك.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية وبروز موجة أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، كان لفللينى الشاب دور، إذ كلفه المخرج الكبير (روبرتو روسللينى) رائد هذه المدرسة الواقعية بإعداد سيناريو فيلم قصير يتناول قصة قتل المناضل ضد الاحتلال النازى (دون موروزينى) فى فيلم قصير، إلا أن الفيلم القصير هذا أصبح بعد ذلك الفيلم المشهور (روما مدينة مفتوحة)، وكان هذا العمل أول عمل جاد يساهم به فيلينى فى كتابة السيناريو، وأستمر بعد ذلك فى كتابة القصة والسيناريو لعديد من الأفلام، وبدأ حياته العملية كمخرج عام ١٩٥٠ لفيلم باسم (أضواء المنوعات) بالاشتراك مع المخرج (ألبرتو لاتوادا)، إلا أن الأسلوب الفلينى ظهر منذ فيلمه الثانى المستقل (الشيخ الأبيض) عام ١٩٥٢، الذى سخر فيه من عالم رسوم الكاريكاتير، واستمرت أفلامه بالأبيض والأسود، حتى كان أول أفلامه الملونة (چوليتا والأوراح) عام ١٩٦٥، ولكن أخرج من قبله جزءًا ملونًا من فيلم (بوكاشيو ٧٠)، وإن كان مشتركا مع المخرجين دى سيكا وأنطونيونى.

يقول فللينى عن الألوان.. "بالنسبة لى كانت الألوان تمثل نوعًا جديداً من المشاكل، فقد كان علىَّ أن أكتشف طريقة مزج نوعين مختلفين تماماً من التعبير الفنى، فالألوان شىء ذاتى أما الكاميرا فشىء موضوعى، لقد علمنى عملى فى هذا الفيلم أن أنظر إلى الأشياء بعينين جديدتين".

فلليني ذلك الذى أُعجب بالسيرك وألوانه ورسم الكاريكاتير ساخرا، ونبت من رحم الواقعية الإيطالية بكل صدقها، استعمل الألوان فى فيلمه (چوليتا والأرواح) بميل كامل إلى تلك الصراحة والوضوح لألوان الحياة وبهرجة السيرك، كانت الألوان عند فلليني أنواعا مختلفة ومتعددة صارخة وباردة.. حارة تصل إلى الإلتهاب وبلا نظام.. بل إن الفوضى اللونية أصبحت جزءًا من الهوس و الأرواح فى عالم الزوجة التى تبحث عن عشيقات زوجها، كانت ألوان الأزياء والديكورات والمناظر توحى بعالم السيرك الرخيص والذى هو رغما عن ذلك ذو سحر أخاذ.

عن تواصله مع عامليه يقول فلليني.. "أحاول ألا أخبرهم وإن كنت مضطراً بالنسبة لبعض الفنيين.. إذ ينبغى أن يعرف المصور مثلا كيف ستتم إضاءة المشهد.. ومن هنا تجدنى أصل مبكراً إلى البلاتوه وأُجرى نقاشًا مع المصور ومصمم الديكور.. إننا لا نتحدث عن المشاهد ذاتها ولكن عن الجو العام الذى عليهما أن يخلقاه".

فى فيلمه الثانى الملون (ساتيريكون فلليني) Fellini Satyricon نجد عند أخذه من التاريخ القديم لروما، صورة غاية من البشاعة، محاولاً أن يذكّرنا، لم تكفه هذه المرة السخرية الكاريكاتيرية، ولا ألوان البهرجة فى السيرك، كانت الألوان فى الفيلم ألوان الجحيم باللذة، ألوان مثل جحيم الكوميديا الإلهية (لدانتى أليجيرى)، ألوانًا مشبعة مخملية بين البنفسجية والحمراء والصفراء والخضراء.

يقول فلليني عن فيلمه هذا.. "إن فيلمى فى منتهى الطهارة"، والألوان بعيدة عن واقع الحياة وفى نفس الوقت هى ألوان من الحياة، يلعب الجو المعبأ بالدخان مع دكانة الألوان فى هذا الشكل من القص للصورة بكل ما تحمله من معان وأحداث وأحوال بين بشر من نوع خاص، فقدوا وجوههم البشرية وراء المساحيق الملونة والأجسام البدينة والسراويل الشفافة الماجنة والجنس الشاذ، وأصبحوا ضحايا تشويه الجسد والنفس والروح، وهذا ما وضعه بكل خيال خصب حر (فلليني) فى فيلمه الذى أُنتج عام ١٩٦٩. من أهم مميزات هذا العمل العبقرى لفلليني أن الألوان فيه تتناسب مع رؤيتها بالعيون لتنفذ إلى القلوب تستشعرها وتعمرها بالحب والعشق أيا كان، وبالكراهية والبغضاء والفجور وسائر ألوان الرذيلة مراراً.

ولقد اقتبست من دراسة ممتعة للدكتور رفيق الصبان نشرها فى نادى سينما القاهرة فى ٤ نوفمبر ١٩٧٠، هذا الجزء الذى يفسر تماما ذلك الجو السينمائى الشعرى لهذا الفيلم بألوانه:

"المشهد مذهل ما فى ذلك شك، الصور تتعاقب وراء بعضها خلابة أسرة، كل واحدة منها لوحة متكاملة يختلط فيها التركيب الموزون مع اللون المدروس بعناية مع الإيقاع المتناسق، فنحن نرى ونتأمل ونغرق فى فيض عارم من جمال لم نَعْتَدْ رؤيته أو قل ما رأيناه على شاشة السينما، الصور تتوالى مدهشة لتسجل بتواليها الرؤيا الشعرية الحادة للفنان الذى صنعها، إنه عالم فلليني كما تعودنا أن نراه فى كل أفلامه السابقة.. كوابيسه وهواجسه وأحلامه ورؤاه ومعتقداته، ولكنها هذه المرة انتقلت دفعة واحدة لتحل فى روما القديمة، ومن خلال الخطوط العريضة لقصة (بترون) دون أن تفقد بذلك واحدة من مميزاتها الأساسية التى عرفناها وأحببناها قبلاً.

قصة (بترون) الذى استمد منها فلليني فيلمه، قصة مفككة وصلتنا منها أجزاء صغيرة تصور رحلة شابين فى عالم ماجن ومن خلال تصويره لأخلاقيات قرن قديم.. استطاع المؤلف أن يحتفظ بطابع اللا مبالاة والسخرية والتسجيل.. إن الشابين اللذين يصورهما (أنكولب وإسسكبلتوس) يسبحان فى الخطيئة كما تسبح السمكة فى الماء دون شعور منهما بأن ما يفعلانه أصلاً هو خطيئة ولكن القصة بين يدَىْ فلليني تحولت وجهة أخرى.. فالخطيئة التى كانت عند (بترون) مسلية دون خجل أصبحت عند فلليني مروعة ومرعبة.. وروما التى يراها ليست إلا برجاً كبيراً للخطايا لا تطل منه السماء.. مليئة بالأبعاد المشوهة وبالوجوه التى أكلتها المساحيق وبالعيون التى مات النور فى مآقيها.. مليئة بالرجال الذين لم يعودوا رجالاً.. وبالنساء اللاتى فقدن أنوثتهن وبالوحوش من كل نوع – كهذه المرأة الهستيرية التى تصرخ فى الليل رغبتها للرجال – أو كالمهرِّ مافروديت الشاحب بوجهه الوردى الأشقر الذى ينام على وسادته وكأنه دُمْية من الشمع– روما المليئة بالمجانين والملعونين الذين يتساقطون بين الظل والنور أمام سماء نراها أحياناً سوداء وأخرى حمراء مشتعلة وكأنها تنذر بنهاية العالم.

ومن البدهى تماماً أن فلليني أراد أن يصور عالماً فقد قيمه ويسير فى طريق الانهيار التام.. ليست هذه الأعياد والولائم والاحتفالات المأسوية التى يمتلئ بها الفيلم إلا الدقات الاخيرة للناقوس قبل أن يحل الظلام المطبق، الرمز واضح وجلىّ.. فلليني لا يدور ولا يناور.. إن روما ما زالت هى روما.. ونحن مازلنا نحن.. هذا العالم هو عالمنا.. هذه الوجوه هى وجوهنا.. وهذه البيوت هى بيوتنا.. وهذه النظرات الضائعة نظراتنا.. إنه يلجأ إلى (بترون) لكى يقول لنا افتحوا العين فأنتم على شفا الهاوية لا تخدعكم المظاهر ولا الثياب ولا أطنان المساحيق.. إن ساتيريكون بترون هو أنتم.. وهو أنا، المشهد الذى

يصوره فلليني مذهل مرعب وسماوى فى الوقت نفسه.. وفلليني هو من رجال السينما القلائل الذين يمكنهم أن يحوِّلوا إلى مادة جمالية صرفة، فقدرته الخارقة على الإخراج.. وعبقريته فى تشكيل الصورة السينمائية التى لا يجاريه فيها أحد فى العالم، ثم هذا الإلهام فى التعبير عن هواجسه وكوابيسه وأحلامه بشكل سينمائى بارع، كل هذا جعلنا نرى أمامنا صفوة سينمائية لا حد لروعتها الشكلية ولا مثيل لها فى هذا الفن الجديد الذى بدأ يفرض نفسه كواحد من أهم الفنون كلها، ومع ذلك ورغم رغبة فلليني الحادة بأن يكون فيلمه معرضًا مستمرًا لتقاليد وعادات وطقوس لا يربطها رابط درامى، ولا يجمعها تسلسل.. رغم ذلك فإننا نشعر أن فى الفيلم نقاطَ ثلاثًا توقف عندها فلليني وبنى حولها الكثير وجعل النور يتسرب منها ليكشف بقع الظلام الدكتاء التى أغرق بها فيلمه.. تمامًا كما فعل الرسام (جويا) فى لوحاته عن أهوال الحرب، أو الرسام (چيروم بوشى) فى رسومه الكابوسية.

هناك هذا المشهد الأبيض الحزين.. الذى يفيض براءة وحنانًا والذى ينتحر فيه الرجل الطيب دون تبرير ودون سبب واضح إلا كلمة عابرة يقولها..(لقد أصبحت الأُسُود فى عصرنا كالكلاب)، هذا الانتحار الذى يشبه انتحار الكاتب فى فيلم (الحياة حلوة) وإن كان هنا أقل درامية، لأن الرجل الطيب يقرر تجنيب أطفاله الموت أملاً فى عالم جديد قد ينبثق يومًا.

المشهد كله يخيم عليه هدوء سماوى حزين.. الوجوه فيه كلها مشرقة وجميلة.. والبراءة تشع من كل لقطة.. وكأنها بذلك تعارض كل ما سبق أن رأيناه فى الفيلم من قبح وتشويه وفظاعة، ومع ذلك فهذا المشهد هو مشهد موت.. هروب حقيقى ومُتعمَّد من عالم فاسد لم تعد الحياة فيه ممكنة.

ثم مشهد وصية الشاعر.. فى الأرض المحروثة وأمام السماء المحترقة حيث يترك للشباب الذى يرغب فى اقتناص الحياة كل ما يملكه هذا العالم، يترك له النجوم والسماء والعصافير والورد والمطر والريح وابتسامة الأطفال وأنين الإنسان المعذب وشهقة الفرح ودمعة اللقاء، فى هذا المشهد أيضًا شعرنا أيضًا أن فلليني ما زال رغم الكابوس الذى رمانا فيه يؤمن أن هناك أشياء لم تلوث سيمسكها سوانا وسيحفظها من العفن الذى أصابنا ووصل حتى أجفاننا.

إن المشهد الأخير، مشهد العجائز الذين يأكلون لحم الميت فى سبيل الحصول على أمواله، بينما يذهب الشباب متراقصين نحو سفينة صغيرة تبتعد بهم عن الأرض الموبوءة التى أحرقتها اللعنة والخطايا باحثين عن عالم آخر.

إن فيلم ساتيريكون ليس إلا رؤية شعرية لفنان عبقرى، رؤية شخصية ومعطاءة تصل بينه وبين تيارات العطاء الإنسانى، رؤيا تضع فيلمه فى مرحلة واحدة مع لوحات (جويا)، وقصائد (رامبو) وموسيقى (رافاييل)، إنها رؤية ملونة مرعبة لعالم ينتهى دون أن ندرى كيف ينتهى، زلزال يجعل الأرض تميد تحت القدم، وجدار عملاق يسقط، ومن خلال ضجة لا تكفى لإسكاتها الأصابع العشرة حين توضع فى ثنايا الأذنين".

رؤية ملونة خاصة شاخصة بعالم فللينى الأثر، ألوان من الجحيم.. بنفسجية وحمراء وأخضر أدْكَن لون العفن، ألوان دروسه فى بعدها التاريخى والنفسى والجمالى تلوح بين الظلمة والظلية والنور والسطوع المبهر، سماء حمراء هى أم سوداء أم زرقاء.. الحقيقة كل ذلك موجود.

مشهد أبيض نقى ومشهد لأرض بنية جدباء المفروض أن تخرج نبتًا أخضر يانعًا، فى هذا الجو من الألوان الخاصة لفللينى نجد فجور البشر.. ولكن ما زالت العصافير والورود بألوانها الأخاذة.. وما زال الريح والمطر يبلل وجه الأرض.

الأبيض والأسود والألوان... والألوان والأبيض والأسود:

الحقيقة أن هناك الكثير من المخرجين الذين يحبون تصوير أجزاء من أفلامهم - المصورة أصلاً بالأبيض والأسود- بالألوان وليس كبدعة مثلاً كما كان يحدث فى الماضى مع اختراع الفيلم الملون، ولكن كمؤثر درامى فرضى يحكم أساسًا الأحداث الدرامية كما يراها المخرج.

كما أنه يحدث العكس من ذلك حينما يكون الفيلم أصلاً بالألوان، ولكن هناك أجزاء بالأبيض والأسود ولنفس السبب الدرامى السابق حسب وجهة نظر المخرج والحدث الدرامى.

وسأتخذ كمثال الفيلم المصور أصلاً بالأبيض والأسود وبه جزء ملون، للمخرج (أندريه تاركوفسكى) Andari Tarkovsky، (أندريه روبلوف) Andrei Rublyov إنتاج روسيا عام ١٩٦٦ الذى مُنع ولم يُعرض إلا عام ١٩٧١.

يحكى الفيلم قصة الراهب الرسام (أندريه روبلوڤ) الذى عاش فى أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر فى روسيا فى فترة تعانى منها البلاد الاضطرابات الداخلية والغزو التتارى، ولقد حظى فترة طويلة باحترام السلطات التى منحته لقب (فنان الكنيسة والدولة) ولكنه سرعان ما اصطدم مع الكنيسة والدولة، ولقد عمل هذا الراهب فى رسم الأيقونات فى حدود الرسم الدينى الكنسى، ولكنه استطاع فى هذا المجال أن يتجاوز

عصره كثيراً من الناحية الفكرية، وأن يخلق للشعب مثلاً أعلى للتجانس والتناسق والوحدة والأُخوَّة، لقد كان يفكر دائمًا فى المستقبل، الفيلم يدور فى الماضى ولكن المتفرج يرى الفيلم بعيون الزمن الحاضر، ولقد صُوِّر الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود ما عدا الجزء الأخير القصير فقد صور بالألوان الطبيعية.

ويفسر المخرج (أندريه تاركوفسكى) هذا التنوع اللونى كالآتى.. "إن ظهور الألوان فى نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين.. إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تُعد أكثر واقعية، ذلك أن الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد فى رأيى إلى المرحلة الواقعية، وما زالت تشبه الصور.. ولا يمكن للرجل من الناحية النفسية أن تستلفت الألوان نظره فى الحياة إذا لم يكن رساماً أو لم يكن يبحث عن قصد فى العلاقات بين الألوان أو لم يكن منجذبًا للألوان بصفة خاصة.. وما كان يهمنا هو سرد الحياة، وفى رأيى أن التعبير عن الحياة فى السينما يجب أن يتم بالأبيض والأسود.. وكان يتعين علينا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والرسم بصفة خاصة من ناحية أخرى، وهذه العلاقة بين النهاية الملونة والفيلم المصور بالأبيض والأسود كانت بالنسبة لنا تعبيراً عن العلاقة بين فن روبيلوف وحياته.. ويمكن تلخيص هذه الفكره بالصورة الآتية: من جانب الحياة اليومية والواقعية والعقلانية ومن جانب آخر التعبير الفنى عن هذه الحياة.. وهى المرحلة التالية المنطقية.. وقد قمنا بتكبير التفاصيل لأنه من المحال عليك أن تنقل الرسم الذى يتميز بقوانينه الخاصة بالديناميكية والجامدة، أن تنقله إلى السينما بأن تجعل المتفرج يرى فى مشاهدة قصيرة ما كان يمكن أن يراه لو ظل يتأمل أيقونات أندريه روبيلوف لساعات طويلة.. لا يوجد أى تشابه بين الحالتين.. وقد حاولنا خلق الإحساس العام بلوحات الفنان عن طريق تقديم التفاصيل، وكان هدفنا من ناحية أخرى الوصول بالمتفرج عن طريق تقديم مجموعة من التفاصيل إلى نظرة عامة للثالوث الأقدس الذى يعتبر قمة أعمال روبيلوف.. ومن ناحية ثالثة، كانت هذه النهاية التى صُورت بالألوان والتى يبلغ طولها نحو مائتين وخمسين متراً ضرورية لنا حتى نعطى المتفرج فرصة لالتقاط أنفاسه وتمنعه من مغادرة الصالة بعد انتهاء المشاهد المصورة بالأبيض والأسود أو حتى نتيح له فرصة للانفصال عن حياة روبيلوف والتفكير فى الأمر، ولكى تمر بخاطر المتفرج بعض الأفكار العامة عن الفيلم أثناء مشاهدته للألوان واستماعه إلى الموسيقى التى فرضناها عليه.. وبالاختصار، لجأت إلى التصوير حتى لا يغلق المشاهد الكتاب فور الانتهاء من قراءته.. ففى اعتقادى أننا لو لجأنا إلى إنهاء الفيلم بعد جزء

(الناقوس) لأضحى عملاً فاشلاً.. كان لابد من إبقاء المتفرج فى الصالة بأى ثمن.. هذا هو الدور الدرامى الذى يلعبه ذلك المشهد الأخير المصور بالألوان.. وكنا فى حاجة أيضًا إلى بعض الامتداد لسرد حياة روبيلوف وحمل المتفرج على التفكير بأن روبيلو ?كان رسامًا، وأنه كان يرسم هذا النوع من اللوحات وأنه عانى الكثير فى حياته لتعبر عنه الألوان، كان لا بد من الإيحاء للمتفرج بكافة هذه الأفكار).

إن النار التى اشتعلت فى روح روبيلوف امتدت إلى قماشة الفيلم التصويرية، فتوهجت الشاشة بالألوان، وتتجلى ملونة أيقونات روبيلو ?وتتوقف الكاميرا طويلاً عند أيقونته المشهورة (الثالوث)، وكل أفلام المخرج (أندريه تاركوفسكى) بعد ذلك بالألوان ويدخل فيها جزء مصور بالأبيض والأسود التى صورت فى روسيا أو خارجها، كان فيلمه التالى (سولاريس) ملونًا بالكامل وشاشة عريضة، ثم (المرأة) عام ١٩٨٠ ألوان وأبيض وأسود، ثم فيلم (ستالكر) عام ١٩٨٢ بالألوان، ثم فيلم (حنين) عام ١٩٨٣ ألوان وأبيض وأسود، ثم فيلم (القربان) عام ١٩٨٦ ألوان وأبيض وأسود، ويعتبر (أنريه تاركوڤسكى) من أفضل المخرجين الذين وظفوا درامية الألوان والأبيض والأسود فى الأعمال الفيلمية فى هذه الفترة.

وفى الفيلم الأمريكى (قائمة شندلر) للمخرج (ستيڤين سبيلبرج) تدور أحداثه فى ألمانيا النازية فترة القبض واضطهاد اليهود هناك، ولقد صُور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود عدا لقطة واحدة بالأبيض والأسود، ولكن يدخل فيها لون واحد أحمر فى تلوين رداء فتاة صغيرة يهودية بين أنقاض الدمار والحرب –هنا اللون ليس ككل فى الشاشة بل فقط فى رداء الفتاة وباقى الشاشة بالأبيض والأسود– وبهذا الشكل اللونى الصريح المباشر عبر سبيلبرج عن تعاطفه الكامل وتعاطف المتفرجين مع الطفلة البريئة ذات المصير المحتوم فى نظام نازى كما نعلم.

وكما عرفنا من قبل فى فيلم المخرج الفرنسى (كلود ليلوش) رجل وامرأة أنه استعمل الأبيض والأسود والألوان، والألوان الواحدة المنفصلة كتأثيرات درامية، لكننا نجد فى فيلمه الآخر (الحياة الحب والموت) La Vie L'amour La Mort، إنتاج عام ١٩٦٨، أنه كان ملونًا ثم فى مرحلة منه أصبح بالأبيض والأسود، ففى الفيلم يُحكم على البطل بالإعدام ويكون هذا محور تغير سير الألوان إلى الأبيض والأسود، ويقول (ليلوش) فى ذلك.. "إن حال وعالم البطل يتغير منذ اللحظة التى يصدر فيها الحكم بإعدامه، لقد فقد جميع أنواع الحريات، ودخل عالمًا لا يعرف عنه شيئًا، وكنت قد فكرت فى البداية فى تصوير الفيلم

بأكمله بالألوان، إلا أننى اكتشفت بعد يومين أن الألوان لم تكن مناسبة للمشاهد الدائرة فى السجن".

ونجد فى نفس هذه الفترة الزمنية فيلم المخرج الإيطالى (بيير باولو بازولينى) Pier Paolo Pasolini فى فيلمه (نظرية) teorema، إنتاج ١٩٦٨، يستعمل الألوان والأبيض والأسود فى سرد دراما فيلمه بشكل مختلف، الفيلم يحكى عن زائر شاب يمضى عدة أيام مع عائلة أحد أثرياء رجال الصناعة فى ميلانو مركز تجمع البرجوازية الصناعية فى إيطاليا، ويعشقه كل من فى المنزل.. الخادمة.. الابنة.. الأم.. والأب فى النهاية، وبعد أن أرضى الشاب الرغبات الجنسية إلى حد معين للكل.. يختفى الزائر الغامض، تاركًا وراءه خمسة أشخاص نزعوا أنفسهم من حياة برجوازية وأصبحوا فى حالة عدم اتزان لمواجهة القوة الرهيبة التى تفجرت بداخلهم، ويبحث كل واحد منهم عن إجابة، ويهرب الجميع.. إلى الجنون.. إلى الفن.. إلى تجربة دينية، مزج (بازولينى) فى فيلمه الذى يدمر البرجوازية بين وشم الصليب والعلاقات الجنسية وفقرات من الكتاب المقدس – العهد القديم– والجنون والتسول الحسى والعودة إلى الكنيسة وصنع المعجزات، ولقد عبر عن ذلك بالألوان والأبيض والأسود.

يبدأ (بازولينى) فى تقديم شخصياته فى الفيلم بالأبيض والأسود، فيقدم بذلك ما بداخلها من حياة باهتة رتيبة تفرضها عليهم عادات البرجوازية وتقاليدها، وفى لقطات عامة نتعرف على الابن وسط جمهرة من الشباب، والأب رجل الأعمال الناجح الصارم الذى يتقدم بسيارة إلى باب مصنعه الضخم الذى يمتلكه فرد واحد، والابنة مع زميلاتها فى المدرسة، ثم الأم التى يكون لون وجهها باهتًا وهى تقرأ كتابًا ثم تؤدى رسم الصليب، ثم على وجه الخادمة فى المنزل وهى كالبلهاء مبعثرة وشاردة، ومنذ مشهد تلغراف وصول الزائر الذى تنقله الخادمة إلى الأسرة فى حجرة السفرة أثناء الفطور، تنقلب الشاشة إلى الألوان الطبيعية، وهنا يفسر (بازولينى) أن الألوان لترسم لنا مظاهر البرجوازية التى هى شخصيات خارج النفس، صورت بالألوان لكى يقارن بقوة بين داخل وخارج النفس من أحداث مدمرة ستحدث لهذه الأسرة.

الحالة المزاجية عند كيسلوڤسكى:

لقد عرفت المخرج البولندى (كريستوفر كيسلوڤسكى) Krzysztof Kieslowski من القراءة والمقالات قبل أن أشاهد له أى فيلم، وكنت كلما سافرت إلى الخارج حاولت جمع أعماله وإن كان ذلك لم يحدث إلا بشكل قليل فى لندن عام ١٩٩٦، ثم أمدنى الأصدقاء بعد

ذلك بعدة أفلام، وقد أخرج ثمانية أفلام روائية طويلة فى حياته ومجموعة من الأفلام التسجيلية وحلقات سينمائية للتليفزيون البولندى عن (الوصايا العشر) لسيدنا موسى بصورة عصرية.

والحقيقة التى برقت أمامى لهذا المخرج العبقرى كانت غريبة وجميلة وجديدة.. فأنا أمام سينمائى من الصنف الذى يغرق حبًا فى لغة الصورة، الصورة عنده أهم شىء يعبر بها عن أحاسيس القدرية والحياة والموت الصدفة مع نظرة ساخرة للوجود الإنسانى، الممثلون بالطبع والموسيقى والألوان من أهم أدواته، بل إن الألوان بالذات هى ما قرأت عنها قبل أن أشاهد أى فيلم له، والألوان عنده معزوفة منفصلة تحمل رؤيته الخاصة والذاتية جدًا، والمزاجية إذا صح ذلك القول.

والأفلام التى شاهدتها لـ(كيسلو?سكى) بالترتيب هى:

١. فيلم (قصة قصيرة عن القتل) إنتاج ١٩٨٧ (إنتاج بولندى).

٢. فيلم (الحياة المزدوجة لفيرونيك) إنتاج ١٩٩٠ (إنتاج وتمويل أوروبى).

٣. فيلم (الألوان الثلاثة - الأزرق) إنتاج ١٩٩٣ (إنتاج فرنسى).

٤. فيلم (الألوان الثلاثة - الأحمر) إنتاج ١٩٩٤ (إنتاج فرنسى).

٥. فيلم (قصة قصيرة من الحب) إنتاج ١٩٨٨ (إنتاج بولندى).

٦. فيلم (الألوان الثلاثة - الأبيض) إنتاج ١٩٩٤ (إنتاج فرنسى).

والأفلام الأخرى التى لم أشاهدها حتى الآن هى:

١. فيلم (هاوى كاميرا) إنتاج عام ١٩٧٩ (إنتاج بولندى).

٢. فيلم (الصدفة العمياء) إنتاج ١٩٨٢ (إنتاج بولندى) وأفلامه القصيرة.

ولد (كريستوڤكيسلوڤسكى) فى بولندا عام ١٩٤١فى وطن محتل من النازية الألمانية، وتخرَّج فى معهد السينما لورز عام ١٩٦٩، وطوال عشرين سنة منذ أول أفلامه كمحترف عام ١٩٧٠، لم يتوقف عن صنع الأفلام التسجيلية إلى جانب الأفلام الروائية القصيرة والطويلة، سواء كانت منتجة للسينما أو التليفزيون وأخرج ستة عشر فيلمًا تسجيليًا، وخمسة أفلام للتليفزيون، وثمانية أفلام للسينما، ويقع المخرج (كيسلو?سكى) فى التصنيف الذى كتبه الناقد سمير فريد.. "إذا كان الطابع الغالب على أفلام (فايدا) يجعل منه مؤرخ السينما البولندية المعاصرة، فإن الطابع الغالب على أفلام (زانوسى) يجعله مفكرها، والطابع الغالب على أفلام (كيسلوڤسكى) يجعله شاعرها"، وهذا يؤكده أول فيلم شاهدته له وهو (قصة قصيرة عن القتل) A Short Story About Killing شاهدته عام ١٩٩٦ فى

لندن ، إننا أمام قصيدة سينمائية بكل معنى هذه العبارة من حيث أسلوب الإخراج الذى يصل إلى السينما الخالصة، ومن حيث استخدام الألوان والألوان الكابية الكئيبة، ومن حيث التكوين التشكيلى الذى يجعل من كل لقطة لوحة متحركة مهما كان دورها فى بناء الدراما، إنها قصيدة تُشْعرك بالكآبة، قتل شاب لسائق تاكسى بوحشية، بدون أى مبرر، إعدام الشاب شنقا بحكم القصاص بالمحكمة، القتل بدون مبرر والقتل بالقصاص العادل، والفيلم مأخوذ أصلاً من الوصايا العشر (لا تقتل) للفرد فى المجتمع، إنه فيلم تشاهد فيه بشاعة القتل فى الحالتين.. قتل الشاب للسائق بشكل قاسٍ للغاية يجعلك كمتفرج تثور فى مقعدك من أجل السائق، ثم قتل الشاب شنقاً وتفاصيل مقززة تجعلك كذلك تقشعرُّ وأنت فى مقعدك، ولقد نجح (كيسلوفسكى) فى أن يحرك فينا الغضب من القتل بكل صورة، وما سأركز عليه ولفت نظرى بشكل واضح فى هذا الفيلم طريقته فى استخدام الألوان، وكذلك استخدامه المبتكر للمرُشَّحات (Filters) فى هذا العمل الدرامى القاسى بشكل غير مسبوق، ولم أشاهده من قبل فى أى فيلم.

أولاً بالنسبة للألوان كنت أتساءل فى بعض الأحيان؟ واللقطات أين ذهبت الألوان بالرغم من وجودها فى الصورة؟ الفيلم بالألوان، ولكن الألوان فى وارسو وفى حى جديد ملىء بضباب البرد وعدم ظهور الشمس، جعل الألوان باهتة، وفى نفس الوقت كانت ألواناً باردة برودة الجو والموت الذى فى الفيلم، الصورة يغلب عليها الألوان ولكن ذات مسحة صفراء مخضرة (زيتونى)، ولهذا فأنت تشاهد الألوان مستعيرة صفات الأبيض والأسود وبالذات فى أول الفيلم عندما يهيم الشاب متسكعًا فى شوارع المدينة، ويتخلل ذلك لقطات شبه تسجيلية –لأنها مصنعة– لهرة مشنوقة وبركة مياه قذرة أو فأر ميت بجوار حائط وتكون الألوان مع هذا الشاب بهذا الشكل مستمرة، بينما تأخذ الألوان طبيعتها الملونة ولكن بشكل كالح ولكنها تظهر أكثر قوة وإيجابية مع شخصية المحامى وأحداث هذا الجزء، وهو الخط المتوازى مع الشاب القاتل والذى سيدافع عنه فى أول مرافعة اختبارية له كمحام جديد بعد ذلك، التباين بين الألوان الطبيعية مع المحامى الذى يلتقى بالقاتل بدون أن يتعارفا بالطبع فى كافيتريا – ودائمًا (كيسلو†سكى) معجبا بالتقاء شخصيتان بدون أن تتعارف كما سنلاحظ ذلك فيما بعد فى أفلام أخرى– وبين ألوان الشاب الضائع القاتل لسائق التاكسى بدون مبرر، فى كل مشاهد الشاب فى المدينة ففى القتل يغلب هذا اللون الأصفر المخضر بشكل واضح حتى إنه يبدو عدم أقرب إلى الأفلام الأبيض الأسود.. مما يجعل شعورنا فى الصورة تجاه الشاب بالذات يبدو تعاطف وكآبة مسيطرة، زد على ذلك

هذا الاستخدام العبقرى للمرشحات المحايدة الكثافة المتدرجة، الكثافة من القتامة إلى درجات متدرجة إلى الأفتح حتى نصل إلى مستوى من خلالها تبدو وكأنها غير موجودة أصلاً Neutral Gradual Density Filters، وهذه المرشحات أصلا توضع أمام عدسة التصوير من أعلى مثلاً لتغميق ودكانة الضوء الآتى من السماء بالصورة، ولهذا يكون نصفها العلوى أدْكَن ثم تميل الدكانة إلى أن تخف بالتدريج حتى يكون نصف المرشح السفلى عبارة عن زجاج شفاف تماماً، وبهذا ينتقل المنظر الملتقط وقد أقللنا نصوع السماء فى الجزء العلوى من الصورة، وأبقينا المنظر فى أسفل الصورة كما هو، وبهذا نحصل على تجانس وتباين مقبول فى التعريض الضوئى فى الصورة السينمائية.

وهذه المرشحات تُصنع بكثافات مختلفة محايدة حتى يستطيع مدير التصوير أن يستخدمها بشكل مناسب لدرجات نصوع الجزء العلوى من الصورة، كما أن أنواعًا منها ملونة بكافة الألوان المعروفة والمستعملة فى التصوير، وفى حقبة السبعينيات من القرن الماضى كانت موضة فى الأفلام وتُستعمل بشكل كبير، كما أن هذه المرشحات المتدرجة الكثافة والمحايدة يمكن أن تكون ذات لون غير محايد، فمثلا لون غروب الشمس (لون دافئ محمر) أو لون الغسق عند غروب الشمس (لون بارد) ولكنه مزرق؛ فتوضع المرشحات على العدسة لتزيد من التأثير الطبيعى أو الصناعى للمنظر المراد تصويره.

(كريستوف كيسلوفسكى) استخدم هذه المرشحات بطريقة مبتكرة للغاية، حيث أدخل إلى أطراف الصورة (الكادر) مسحة دكناء بشكل جعلنا نشعر بالضيق أكثر والتوتر، ومرة فى يسارها أو يمينها، ومرات تحيطها من الجانبين ومن أعلى، استخدام غريب لدكانة لون أطراف الصورة التى هى أصلاً زيتونية اللون، ففى أثناء سير الشاب القاتل متسكعًا فى الشارع يكون لون الطرف الأيمن الأدكن من الصورة واضحًا بشكل ملحوظ، هل هو جزء من الظلام نفسه أو لإعطائنا نحن المشاهدين تلك الشحنة غير المريحة من رؤية صورة ناقصة من طرفها أدكن، فى موقف آخر من أحداث الفيلم نجد أن أطراف الصورة اليمنى واليسرى دكناء عندما يقترب من معرفة الحقيقة والقبض على الشاب القاتل، هل كيسلوفسكى هنا يريد أن يشعرنا (بصريًا) – والسينما لغة بصرية فى الأساس– أن الحلقة تضيق عليه الخناق، بل إنه عندما تكون الدكانة أعلى الصورة فى مشاهد القتل وخلافه فهذا معروف فى علم التكوين أنها كتل ضاغطة من أعلى تجعل الأشياء فى الصورة غير مريحة وغير طبيعية، لأن الله سبحانه وتعالى خلقنا وفوق رءوسنا فراغ أكبر سماء وهواء، ولذا يتخذ علم التكوين من كسر هذا الفراغ العلوى بشىء ثقيل وضاغط،

عدم راحة وعدم طبيعية وعدم استقرار، وكل ذلك وصفه (كيسلوفسكى) بمنتهى البساطة والإتقان فى كسر أطراف الصورة بالعتامة عن طريق المرشحات، بل إن كثافة هذا اللون المعتم كانت تتدرج مع قيمة الموقف الدرامى، وتتلاشى هذه العتامة فى الأطراف مع المحامى وصديقته، واللقطة عند المخرج دائما طويلة الزمن تأملية مما يجعل لهذا التأثير البصرى للمرشحات قيمة كبيرة، كان هذا الأسلوب المبتكر دراميًا للون الصورة واستخدام المرشحات وكأنه يعطينا ذلك الجو الكئيب، هذا اللون الضيق من القتل غير المبرر، هذه المدينة الباردة الميتة، هذه الحالة النفسية لكل الشخصيات وبالذات الشاب القاتل، هذا الجو المغلق - السجن- الحديد.

وفى اعتقادى حسب متابعتى لهذا الفن الجميل طوال سنوات عمرى، لم أجد من قبل استعمالاً بهذه السيكولوچية للمرشحات المحايدة المتدرجة الكثافة بهذا الشكل من قبل، ولقد شاهدت الفيلم أكثر من خمس مرات واشتريت نسخة حتى أدرس حركة هذه المرشحات مع الصورة والدراما.

الفيلم الثانى لهذا المخرج هو (الحياة المزدوجة لفيرونيك) إنتاج عام ١٩٩٠، وهو أول أفلامه المشتركة بين بولندا وأوروبا، وصُوِّر جزء بسيط فى أوله فى بولندا أما باقى الفيلم فتم تصويره فى باريس بفرنسا، وكعادة (كيسلو?سكى)، فإن القدر يلعب الجزء الأكبر فى الدراما فى أفلامه، وكما يبدو بدون أى تمهيد مثلما قتل الشاب سائق التاكسى بدون مبرر وبشكل غير مخطط له، فإننا هنا فى الفيلم الجديد مع فيرونيك الشابة البولندية فى وارسو، وفيرونيك الشابة الفرنسية فى باريس، ولقد جعل المخرج نفس الممثلة تلعب الدورين لزيادة تأكيده وجهة نظره القدرية، فالبولندية مغنية أوبرا والفرنسية مصورة فوتوغرافية، وطوال الفيلم لا تلتقيان عدا فى لحظة واحدة فى مدينة كراكوف البولندية عندما كانت فيرونيك البولندية فى سيارة أتوبيس تتطلع من خلال الزجاج إلى مظاهرة فى الشارع، بينما كانت فيرونيك الفرنسية تصور هذه المظاهرة، وبينما هى تصور تطلعت إلى زجاج الأتوبيس المكم الإغلاق فرأت قرينتها والتقت عيناهما، وبعد ذلك سارت كل فى طريقها، وكلتاهما ليست على يقين من وجود الأخرى، وتحث فيرونيك البولندية مغنية الأوبرا أن معها واحدة أخرى وتشعر فيرونيك الفرنسية أن الشخصية الأخرى بداخلها.

والفيلم يبدأ بفيرونيك البولندية وهى تمارس الجنس مع صديقها ثم تتحول عواطفها كلها إلى الغناء، وينتهى بفيرونيك الفرنسية وهى تمارس الجنس بعد أن تحولت عواطفها من الفوتوغرافيا، والجنس هنا فى البداية والنهاية تعبير عن قوة الحياة فى مواجهة الموت وإزاء غموض العالم.

الألوان فى هذا الفيلم كان لها نوع من الحيادية لم يتدخل (كيسلوفسكى) إلا لكبح نصوعها الشديد وجعلها أقل وأكثر واقعية وبعيداً عن ألون (الكارت بوستال)، وربما وجود شخصية المصورة الفوتوغرافية جعل لهذه الألوان واقعية أكثر فى تصوير الحياة المزدوجة للاثنتين.

بعد ذلك أقام (كيسلوفسكى) مدة فى فرنسا وأخرج ثلاثيته الأخيرة فى الأفلام الثلاثة المرتبطة لونيًا، كما قال، بعلم فرنسا (الألوان الثلاثة - الأزرق والأبيض والأحمر)؛ حيث صور الأزرق فى فرنسا والأبيض فى بولندا، والأحمر فى سويسرا، وبعد ذلك سافر إلى بلده وقال "لن أكون المخرج البولندى الذى لا يعمل فى بولندا، إنى باق فى وارسو" وصرح قائلاً فى مهرجان كان عام ١٩٩٤ بعد أخراجه فيلم (الألوان الثلاثة - أحمر) إنه اعتزل الإخراج، فلقد أصبح لديه الآن المال الكافى لشراء السجائر، وليمضى حياته يدخن فى هدوء، بدلاً من أن يعرض نفسه للتوتر ولمضايقات إخراج الأفلام، وتوفى فى وارسو ١٩٩٧.

وفيلم (الألوان الثلاثة - الأزرق) إنتاج فرنسى عام ١٩٩٣، ولقد نال جائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينسيا عام ١٩٩٣، ويمكن أن أسمى هذا الفيلم بكل راحة فى استعماله للألوان - إنه حالة اللون الأزرق- فى دراما الفيلم بشكل استاطيقى يفوق كثيراً من استعمالاته السابقة، كما استعمل فنية العدسات بشكل فيه كثير من فهم وتطبيق جمالها فهنا نحن مع مخرج يتخذ من الصورة لغة شعرية وسياستها الكاميرا واستعمال العدسات والحركة واللون.. وأكرر واللون، اللون الأزرق هدف فى حد ذاته كما نلاحظ من أول مشاهد الفيلم فى السيارة التى تنقل الأسرة المكونة من الأب والأم، (الممثلة الفرنسية جولييت بينوش) وابنتهما الطفلة، ويسود جو الصورة ذلك اللون الأزرق الفَجْرى بتلك البرودة والضبابية، ومع تفاصيل حياة الطفلة التى تلهو داخل سيارة بورقة زرقاء، والأب الذى يترك السيارة ليتبول، ولنلاحظ نحن فى لقطات مكبرة زيت الفرامل يتسرب من ماسورة السيارة، وبعد قليل وعلى وجه شاب عابر نسمع صوت الارتطام والحادث والقدر الذى يهواه (كيسلوفسكى) متداخلاً ويموت الأب والطفلة ولا يبقى غير الأم، من أول مشهد يغلفك اللون الأزرق بالموت أكثر من الحياة بكل بروده وحزنه وكآبته ومأساته.

ويبقى معك اللون الأزرق طوال الفيلم متدخلاً بشكل لا يمكن الخلاص منه وكأنه القدر المسيطر.. مهما حاولت الزوجة الابتعاد عن ذكريات الحادث والأسرة والماضى، وهنا اللون ليس صبغة مسيطرة أو مسحة مغطية، بل هو عنصر تشكيلى موجود مع وعلى الشخصية

والمكان والحدث بدون صبغة وأكثر قربًا فى الواقع بتداخله مع الألوان الطبيعية، ولكن له خصوصيته الملحوظة فى بعض اللقطات التى تصاحبها موسيقى معينة لها تأكيد على اللون وما يحمل من عواطف ومعنى، بل تذهب عبقرية (كيسلو?سكى) فى أحد مشاهد الفيلم، حين تبدأ الزوجة الأرملة مع صديق زوجها ومساعده فى تجميع باقى النوتة الموسيقية، هنا يجرد (كيسلوڤسكى) الصورة السينمائية بالكامل من حدِّتها ويجعلها غير حادة (فلو) فى لقطة عامة يغلب عليها عناصر متفرقة من اللون الأزرق ولمدة زمنية كبيرة وبشكل ثابت! لأول وهلة.. نتساءل؟؟.. أسلوب غريب غير مسبوق ولكن المعنى هنا مثل الفن التجريدى تماماً، فقد (أطلق كيسلوڤسكى عناصر الشكل واللون مع عناصر المضمون) أى تجريد الصورة إلا من مكوناتها الشكلية واللونية، وحتى يؤكد لنا قيمة العنصر اللونى الأزرق فقط.. وهذا أسلوب تجريدى صِرْف وعبقرى من المخرج.

بعد الحادث وسيطرة الأزرق المميت، وحين تبدأ الزوجة (چولى) تصحو وتعلم الحقيقة ومحاولاتها الانتحار، هنا الأزرق مصحوب بالأبيض الأكثر برودة، لا توجد ألوان زاهية أبداً هنا، نحن أمام فيلم فى حالة لونية، المخرج يريد أن يربط اللون الأزرق بموقف درامى حدثى قاسٍ هو الموت، مقابل الحياة التى تحاول الزوجة أن تعيشها تخلصاً من قدرية الموت الذى هبط على أسرتها، ولكن لونياً.. لا يمكن، فالأزرق معها فى كل مكان جديد تذهب إليه محاولة النسيان، إنها تحاول أن تتغلب على ضعفها الإنسانى، وتحاول أن تمحو هذا الأزرق.. ولكن فى الفيلم نجد هذا مستحيلاً لأن القدر والحدث أقوى كثيراً.

تترك فيلاً الزوجية فى الريف ولا تأخذ معها إلا الثريا الزرقاء من حجرة ابنتها، وتكتشف فى حقيبتها المصاصة المغلفة بالورق الأزرق التى كانت تلهو به ابنتها فى السيارة، فتلتهمها بقسوة وإصرار وقوة، وتنعكس ألوان كريستالات الثريَّا الزرقاء على وجهها وكأن هذا اللون لا يبعد أبداً، تمارس الجنس مع صديق زوجها، وهنا الجنس مرادف لقوة الحياة واستمرارها فى جو ممطر أزرق أدكن، وهنا الموسيقى المصاحبة للون الأزرق أساسية فى تأكيد الإصرار على الحياة، حتى وهى تترك الڤيلاً تحك يدها فى سورها الحجرى الخشن فى جو غائم كعذاب للجسد وجَلْد للذات والتعود على الألم، كل الدوسيهات الظاهرة فى الخلفية زرقاء وأوراق الزوج يغلب عليها الزرقة، وتأتى قمة التعبير عندما تضع الثريَّة الزرقاء فى حجرتها فى المنزل الجديد الذى استأجرته فى حى شعبى بعيداً عن ماضيها المؤلم كله، يؤكد (كيسلوڤسكى) فى مشاهد حمام السباحة بتلك الزرقة ذات المساحة الكبيرة فى حمام السباحة التى تملأ الشاشة هذا الشعور المؤلم للزوجة،

وتكون قمة الألم عندما يتقدم أطفال فى سن ابنتها للحمام يرتدين مايوهات ملونة جميلة متناقضة تماماً مع جو الأزرق الذى يملأ المكان.

فلسفة (كيسلوفسكى) تظهر فى مشهد السيدة العجوز جداً المتهالكة التى تضع قنينة الزجاج فى صندوق القمامة، وهنا الألوان جميلة طبيعية ويغلب عليها الحياة بالرغم من تناقض الحدث مع هذه السيدة العجوز المُصرَّة على الحياة وهى بطلة فيلمنا مغمضة العين لا يرى ذلك.

هذا الفيلم يُسمى حالة الأزرق فى الدراما المأسوية وُظِّف بشكل رائع يجعلنا نتساءل.. هل يمكن أن نهرب من قدرية الأحداث المؤلمة فى الماضى؟.. كيسلوفسكى ينفى ذلك.

ولقد كتب الأفلام الثلاثة مع المخرج كاتب السيناريو البولندى (كرزيسزتوف بييفكر) ويقول المخرج.. "الأزرق والبيض والأحمر هى الحرية والمساواة والإخاء، لقد كانت فكرة (بييفكر) والتى تمت تجربتها فى (الوصايا العشر) حينما قال لماذا لا نجرب أن نصنع فيلماً حيث يصبح مضمون الوصايا العشر مفهوماً بشكل أوضح وأوسع نطاقًا؟ لقد استخدم الغرب هذه المفاهيم الثلاثة على المستوى السياسى، ولكنها تختلف تماماً عند تناولها على المستوى الشخصى، وهذا هو سبب تفكيرنا فى هذه الثلاثية".

فى فيلم الأزرق تصبح الحرية فكرة تراچيدية، وفى فيلم الأبيض تصبح المساواة فكرة واقعية، أما فى فيلم الأحمر فإن الإخاء يصبح فكرة التقارب بين الغرباء والتعاطف بينهم.

تدور أحداث فيلم (الألوان الثلاثة – الأحمر) فى چينيف – قلب أوروبا كما يصفها كيسلوفسكى– تعمل الفتاة ڤالنتين الممثلة (إيرين چاكوب) كموديل فى وقت فراغها أثناء دراستها، وتصل الفتاة إلى طريق مسدود مع خطيبها، وأثناء قيادتها لسيارتها ليلاً تصطدم بكلب وتأخذه للعلاج وتعود به إلى صاحبه القاضى المتقاعد، والذى يعيش منعزلاً فى منزله كارهًا للبشر، وتفزع الفتاة عند اكتشافها هواية القاضى بالتنصُّت على تليفونات جيرانه، وفى نفس الوقت تدريجيًا تتعاطف مع هذا الرجل المسن الذى استطاع ظاهريًا أن يعيش بدون حب، وهناك خط ثانٍ موازٍ لطالب قانون شاب يمر بحالة نفسية نتيجة اكتشافه خيانة خطيبته أثناء استعداده للامتحان.

أربع شخصيات يلعب القدر معهم بشكل استغل المخرج من خلاله مزج اللون الأحمر بالذات فى كثير من مواقف الفيلم، مثل الإعلان عن معرض المنتج الجديد وبه صورة ڤالنتين موشحة بالأحمر، الإضاءة الحمراء فى المسرح.. تفاصيل كثرة تجعل من هذا اللون المائل إلى العاطفة يسيطر بأشيائه الصغيرة بدون أن يعطى مسحة كاملة كما شاهدنا

حمام السباحة فى فيلمه السابق (الألوان الثلاثة - الأزرق)، وفى لحظة يأس تقرر ڤالنتين أن تأخذ العبَّارة إلى إنجلترا أملة فى مواجهة خطيبها المراوغ، ويكون طالب القانون على نفس العبارة التى تواجه عاصفة عنيفة تتسبب فى غرقها، وعلى شاشة التليفزيون يشاهد القاضى وجوه الأشخاص الستة الناجين من تلك الكارثة، وهم شخصيات أفلامه السابقة فى فيلم الأزرق چولى (چوليت بينوش) وأوليڤر (بينويت ريجنت) صديق الزوج، وفى فيلم الأبيض دومينيك (چولى دوبلاى)، ثم فى فيلم الأحمر ڤالنتين وطالب وجرسون من العبارة غير معروف.

كما نجد أن المخرج هنا ترتبط أفلامه الثلاثة وأبطال أفلامه بهذه القدرية والعزلة التى لا نعرف اتجاهها أو سببها، أو حتى متى تأتى، مستغلاً عنصر اللون كأحد مكونات الفعل الدرامى بجانب كل شىء.

ألوان الزمن القديم فى فيلم (يوم أن تحصى السنين):

يقول المخرج شادى عبد السلام.. "أنا ابن الصعيد، أحببت كل شىء- المنازل.. طريقة الكلام، التقاليد والعادات.. الصفات.. الأخلاق.. إن لون أهل الصعيد هو اللون الذى يريح عينى"، وكلام أستاذنا شادى عبد السلام من حوار أجراه الناقد سمير فريد فى نشره نادى السينما بتاريخ ٢٣/ ١٢/ ١٩٧١.

سنتعرف إلى الفنان الكبير المخرج شادى عبد السلام أكثر فى جزء قادم من الكتاب، فى المرجعية التشكيلية، ولكن ما أطرحه هنا فى هذا الجزء الرؤية اللونية لفيلمه المغروز فى تراب مصر وهوائها.

فنان دارس للتشكيل، متشبع - كما يقول - بحب أهل بلده حتى النخاع، وحضارة مصر القديمة التى يراها تجربة إنسانية إبداعية فنية عميقة تستحق أن تُدرس ويستلهم منها وحى ورُقىّ عصرى شامل.

فنان تتمتع الألوان عنده فى فيلمه (المومياء) برمزية ما معبرة عن البيئة، صنف من الرجال والنساء، الألوان ترجمات وعلاقات وأحاسيس وتأمل.

أرض مصر چيولوجيًا - كما يصنفها الدكتور جمال حمدان - صلبة.. رملية صفراء.. غُمرت فى الزمن السحيق بالمياه ثم انحسرت المياه فى عصور لاحقة، حين تسير على الجبال فى الأقصر فى الجنوب أو بنى حسن فى المنيا تلاحظ بقايا القواقع والقشريات المتحجرة بذلك اللون الأصفر الباهت الكالح، وحين تقف على شاطئ النيل عند قنا تلاحظ ذلك الشريط الأخضر الضيق حول الماء الأزرق للنيل وخلفه الأصفر اللا متناهى فى

الصحراء، الأخضر والأزرق والأصفر والحجر الجيرى الأبيض هى ألوان مصر فى ترابها ومياهها وسمائها، ومن الأصفر نجد أجزاء من التربة الحمراء والبنية وبالتالى البرتقالية.

الأبيض الجيرى يعطى كل الألوان فى مصر المظهر الباستيل، تلك الألوان غير المتشبعة التى فيها راحة العين والنفس.. وهو ما يريح عين فنان عظيم دارس مثل شادى عبد السلام.

الألوان وفيلم (المومياء) هى باستيل لا تخرج عن تركيبة الألوان المصرية التى ذكرتها فى كتابى السابق "سحر الألوان"، الألوان عليها مسحة التراب – الزمن – كما نشاهدها فى آثار أجدادنا، وقد لاحظنا كيف استخلصوها من التربة والنحاس والكبريت.

شادى رجع إلى ألوان التاريخ فى فيلمه، اللون المصرى ولكل حبة واعتزازه بمصريته فى ألوان (فجر الضمير) كما وصف الحضارة المصرية علامة المصريات الأمريكى (بريستد) فى كتابه المشهور.

إن شادى يعيد لنا الوعى بتلك الألوان الباستيل التى زينت المعابد والمقابر والصروح – نستثنى المجوهرات لطبيعة ألوان أحجارها ومعادنها.

الفيلم فى الجبل لقبيلة تسكن الجبل، الرجال مثل الأوتاد والجبال شامخون يلبسون السواد وأعطتهم الشمس القوية سمرة فى وجوههم، يفصل بين الجلباب الأسود وسمرة الوجوه تلفيحة بيضاء تبرز هؤلاء الأشداء بكل طولهم وقوتهم، الغريب الآتى من الوادى يلبس اللون الفاتح، لأنه ليس مثلهم قويًا شامخًا.

حين تخرج الكاميرا إلى الصحراء ستكون صفراء خالية من أى لون آخر إلا اللون الذى فوقها.. لون زرقة السماء، حتى الزرع القليل الشيطانى الذى أمام (ونيس) فهو يابس مصفر.

البيوت لون الحجر، درجات من الأصفر الأدكن يقطعه تشكيل حى للرجال السُّود والأم التى تجلس على الأريكة الدكناء، الجدران فى البيوت جدران كهفية يترجل فيها (ونيس) ككتلة صغيرة سوداء فى بحر أصفر تماثلى، الجدران فى المعابد لها لون الزمن المترب ويقطعها ذلك السواد والبياض للكتل الحية فى تكوينات مدروسة إستاطيقية.. ترجع إلى روعة الماضى الفرعونى فى المكان الحالى الذى تدور به الأحداث، وعظمة المكان الماضى لهؤلاء الأجداد، تناسق لونى وتشكيلى خاص بشادى المتشرب من تراث الأجداد الواعى إلى يقظة العين والقلب والعاطفة لهذا التراث الأخلاقى الجمالى بحق.

لم نجد فى (المومياء) اللون الأخضر بصراحته المعهودة ولا فى الزرع والملبس والحياة، لأن الفيلم يدور بين أهل الجبل الذين لا يزرعون ويسلبون الأجداد كنوزهم ويتعايشون منها.

بينما شاهدنا كل الألوان بصراحتها وزهوها فى الأفندية الذين كانوا على ظهر السفينة وفى زى جنودهم، وفى أول الفيلم فى اجتماع علماء الآثار بالقاهرة.

ثم نأتى لتلك الجنازة المهيبة فجراً للممياوات فى ذلك اللون السرمدى الأزرق بذلك الشعور المروع لجثث ملوك مصر من الأسرة الحديثة، ولقد استغرق تصوير هذا المشهد فقط ٤٠ يوماً، كل يوم ٢٠ دقيقة تصوير هى زمن بقاء هذا اللون فجراً فى صعيد مصر، صور الفيلم عام ١٩٦٩، ولم تكن الخامات الملونة السريعة قد ظهرت بعد فى السوق - الظلام والسواد لون القبور ولا يمكن أن أنسى تلك التوابيت ولمبة الجاز تمر عليهم كاشفة فى لحظات وتاركة التوابيت فى ظلال لحظات أخرى.. تشكيل بالإضاءة لعلاقة لونية رائعة، لقد شد فقط فى الفيلم اللون فى حالة ظهور قلادة الذهب المرصعة بالياقوت الأزرق مرة فى المقبرة ومرة مع التاجر، لأن الذهب هو الذهب وما يحمله من دلالات لونية وله كل الإغراءات الأنثروبولوچية، كما أن زرقة الياقوت كحجر كريم صريحة وصادمة كما نعلم من أرض القمر.

زيارة ونيس لقبر والده، بتلات زهرة البنفسج كلون ربما من الأشجار الوردية التى نسميها (الجهنمية)، تدلل على أن من فى القبر عزيز ولكن، وتحت كلمة ولكن هذه عدة علامات، لأن الأبحاث الحديثة كلها تصف هذا اللون البنفسجى كمصاحب للفجيعة أو مُنْبئ بها.

الخلاصة أن الفنان المبدع شادى عبد السلام جعل اللون شكلاً خالصاً فى فيلمه مستمداً قوته وعظمته من ألوان مصر القديمة الفرعونية، وكان اللون مع عنصر التكوين والحركة البطيئة وباقى عناصر اللغة السينمائية من أهم مميزات أسلوبه الفريد الذى لم يَجُدْ بمثله الزمن على أحد غيره حتى الآن.

ألوان الفضاء والبرتقال والعيون المرعوبة والمستحية عند كوبريك:

ولد (ستانلى كوبريك Stanley Kubrick) عام ١٩٢٨ فى مدينة نيويورك، وكان والده طبيباً، أشتْرت مجلة (لوك) منه وعمره ١٦ عاماً صورة فوتوغرافية قام بتصويرها توضح الحزن على بائع جرائد وسط عناوين الصفحات الأولى للجرائد التى تعلن وفاة الرئيس الأمريكى روزفلت، ثم اشترت منه المجلة نفسها صوراً أخرى، كما كان مولعاً بالتصوير الفوتوغرافى،

فترك دراسته وتفرغ لذلك تماماً، فى أوقات الإجازات والفراغ كان يشاهد الأفلام ثم ذهب إلى متحف الفن الحديث وأخذ فى مشاهدة الأفلام الكلاسيكية لسينمائيين مثل بودفكين وإيزنشتاين وغيرهما، وعشق الصور المتحركة وقرر أن ذلك الطريق هو طريق حياته، فى عام ١٩٥٠ أنتج وأخرج وصور وعمل المونتاچ لأول أفلامه التسجيلية باسم (يوم القتال) Day of The Fight، ثم أعقبه بفيلم آخر باسم (القس الطائر) The Flying Padra، وفى عام ١٩٥٣ سنحت له الفرصة لأول مرة عن طريق صديق شاعر لإخراج أول أفلامه الروائية للسينما باسم (الرهبة والرغبة) Fear and Desire، وقام بكل الأعمال الفنية كعادته، وفى عام ١٩٥٥ ظهر فيلمه الروائى الثانى (قُبْلة القتل) Killers Kiss، ويقول كوبريك فى هذه المرحلة المبكرة من عمله.. "لم أصادف أية أفكار جديدة حديثة فى الأفلام تجعلنى أعتقد أنها ذات أهمية خاصة، وأن لها علاقة بالشكل، وفى رأيى أن الاهتمام بأصالة الشكل أمر يكاد يكون عديم الجدوى، فإن الشخص الأصيل بحق ذا العقلية الأصلية حقا، لن يكون قادرا على العمل فى الشكل القديم وسيعمل شيئًا مختلفًا، وخيرا للآخرين أن يفكروا فى الشكل باعتباره نوعًا من التقاليد الكلاسيكية وأن يحاولوا العمل فى هذا النطاق".

وفى عام ١٩٥٦، يظهر الفيلم الذى يلفت النظر له بشدة باسم (القتل)-The Killing (عرض فى مصر باسم الملاعين)، وفى عام ١٩٥٧ يخرج فيلم (فى سبيل المجد) Path of Glory عن أحداث الحرب العالمية الثانية وبالذات فى الجبهة الفرنسية، وقد تسبب الموضوع فى عدم عرض الفيلم فى فرنسا لسنوات، وفى عام ١٩٦٠ يرشحه الممثل (كيرك دوجلاس) ليخرج الفيلم الشهير (سبارتاكوس) Spartacus، وبهذا الفيلم يتربع (ستانلى كوبريك) على عرش مخرجى هوليوود الكبار، وهذا الفيلم أول أفلامه الملونة، وكذلك تخلى عن التصوير بنفسه منذ عمل فيلم (القتل)، ثم يرجع مرة أخرى لعمل الأفلام بالأبيض والأسود فى فيلم (لوليتا) Lolitaعام ١٩٢٦، وفيلم (د.سترينجلوف)Dr . Strangelove عام ١٩٦٤، وليشهد عام ١٩٦٨ تحفته (أوديسا الفضاء ٢٠٠١) ٢٠٠١ A Space odyssey الذى استشعر فيه الصراع المحتمل بين الآلة والإنسان وسيطرة الآلة على الإنسان، ويقول كوبريك عن الفيلم.. "قد حاولت أن أخلق تجربة بصرية تتجاوز التصنيف الكلامى وتنفذ مباشرة إلى العقل الباطن بمضمون عاطفى وفلسفى، كانت نيتى أن يكون هذا الفيلم تجربة ذاتية مكثفة تصل إلى المشاهد على مستوى الوعى الباطن كما تفعل الموسيقى.. أنت حر تتكهن ما شئت عن المعنى الفلسفى والمجازى للفيلم"، ولقد نُفذ أغلب هذا الفيلم فى إستوديوهات لندن وقرر الإقامة هناك.

فى عام ١٩٧١، أخرج (البرتقالة الآلية) A Clockwork Orange عن ظاهرة العنف فى المجتمع الغربى، وليُمنع فى بريطانيا لإصراره على عدم حذف أى بوصة من شريط الفيلم لعدة سنوات ثم يعرض كاملاً بعد ذلك.

وفى عام ١٩٧٥ يخرج فيلم (بارى ليندور) Barry Lyndor وهو فيلم فى شكل تاريخى يوضح أن الإنسان ضائع فى كافة العصور.

وفى عام ١٩٨٠، يخرج فيلم (بريق) The Shining وهو يُصنف كفيلم مرعب لكن يحمل نظرة فلسفية عميقة سنلاحظها فى تحليل الفيلم، وفى عام ١٩٨٧ يخرج فيلماً مأساوياً عن حرب ڤيتنام (خزانة رصاص كاملة).

وفى عام ١٩٩٩، يعرض له آخر أفلامه بعد موته باسم (عيون لا ترى باتساع) Eyes Wide Shutوهو من أجرأ أفلامه التى تتحدث عن علاقة الإنسان والجنس.

أخرج (ستانلى كوبريك) فى مشوار حياته ثلاثة عشر فيلماً روائيًا، وفيلمين قصيرين تسجيليين واعتُبر من أهم مفكرى الفن السابع فى اختيار موضوعاته، بالذات بعد فيلم (سپارتاكوس) فكل فيلم له فلسفة خاصة وقضية مطروحة بقوة، وحين وجد أن النظام الإنتاجى الهوليودى يمكن أن يكون عقبة فى طرحه لقضايا معينة، ترك وطنه وأقام على الجانب الآخر من الأطلنطى فى لندن حتى وافاه الأجل.

ثلاث محطات أو أكثر تلاحظها فى ألوان أفلامه، وإذا استبعدنا (سپارتاكوس) وركزنا على (أوديسا الفضاء) تلك التحفة البصرية التى ينبهنا فيها إلى الخطر القادم.. نجد أن المنطق الفلسفى كمصور فوتوغرافى أصلاً وفنان سينمائى لامع، قد جعل من لوحات الفضاء اللامنتهى سيمفونية مرئية لونية تغوص فى اللون الأسود الغامض، هذه السيمفونية يؤكدها لحن الدانوب الأزرق للموسيقار شتراوس.. يا إلهى، لم أَرَ روعة بصرية تفوق ذلك المنظر عظمة وغموضاً وبهجة، عظمة لأن الإنسان توصل فى تاريخ تطوره إلى ذلك، وغموضاً لأننا لا نعلم ما مصير هذه الرحلات مستقبلاً، آنية لنا كمشاهدين أو ربما لى أنا بالذات عندما شاهدت ذلك فى أول مرة، هنا اللون الأسود الذى يملأ الشاشة غول لا معالم له، بينما سفينة الفضاء الكونية السابحة بيضاء رشيقة مع الموسيقى، وعندما ننتقل إلى داخلها تسيطر علينا ألوان البرودة والزرقة والبياض ناقلاً لنا هذا العالم الغريب المتخيل مستقبلاً، وعندما تتأزم المواقف بين رائد الفضاء والحاسب الآلى (الكمبيوتر) لا نرى إلا لمبة حمراء، ونسمع صوتاً رخيماً آليًا، اللمبة مثل عين الشيطان، أو عين أسطورية من مغامرات أُورليس فى الأوديساً، ولونها الأحمر لا تعبر عن خطر فقط، بل هو أحمر التدمير الرهيب والإصرار على ذلك.

الفيلم مليء بالألوان الباردة، واستعمالها فى ديكورات ابتكارية لا حدود لها متحركة عملاقة، وربما المشهد قرب النهائى حين يعبر الرائد هارباً بمركبته الصغيرة بوابة النجوم التى بهرتنا بطوفان من الألوان العديدة الداخلة علينا متحركة سريعًا لتنقلنا إلى عالم غير معروف أو معلوم أو حتى متخيَّل.. عالم غامض بكل معنى الكلمة، كوبريك فى هذا الفيلم استغل اللون الأسود بإبداع كبير.. ربما يمثل ذلك الحائط الأسود المنبثق كل فترة للقرَدة والإنسان فى مراحل تطوره على المجهول الذى يحاول الإنسان معرفته ولا يعرف، وسيحاول مرة ثانية وثالثة ورابعة وهكذا إلى ما لا نهاية.

فى فيلمه (البرتقالة الآلية) الذى يتكلم عن العنف يتناوله بنظرة عالم اجتماع دارس، ومفكر سينمائى رائع يوظف الألوان لا شعوريًا بين أرجاء فيلمه، ففى النصف الأول من الفيلم – وهو الجزء العنيف جدًا – تكون الألوان المسيطرة الأزرق والبرتقالى والأحمر الوردى، وهى تمثل ذروة الاعتداءات الجنسية والاجتماعية للبطل الممثل (مالكولم ماكداول) وهى ألوان حارة ساخنة يظهرها فى ديكورات فاتحة ورموز بيضاء جنسية، أما فى النصف الثانى من الفيلم البكائى المأسوى والذى يرينا البطل كضحية لحقل تجارب، فتكون فيه الألوان المسيطرة الباردة أكثر الأزرق والأبيض الرمادى، كان اللون الأزرق والأبيض الرمادى للآلية وكأن هذا التلاحم القدرى بين الإنسان والميكنة هو موضوع الفيلم بما يحمله من عنف، هو بشكل آخر قريب من فيلم (أوديسا الفضاء ٢٠٠١) الذى يستشعر الصراع بين الإنسان العاطفى والآلة متمثلاً فى الحاسب الآلى الإلكترونى.

فى فيلمه (بريق) تكلم (كوبريك) عن الرعب بالمفهوم الفلسفى الكامل لمعنى هذه الكلمة، من خلال شخصية كاتب غير موهوب يصطحب زوجته وابنه إلى فندق مهجور ومعزول فى منطقة جبلية وقت الشتاء، ليكون حارسًا له، واعتبر هذا الفندق فرصة لتفرغه للكتابة، وبالتدريج فى هذا المكان الفسيح تكتشف الزوجة أن زوجها خلال هذه الأيام لم يكتب إلا جملة واحدة، وأن هناك تغيرات تحدث له تكون نتيجتها أنه يريد أن يقتلها هى وابنها، ويدور صراع تدخل فيه أرواح عاشت وماتت فى هذا الفندق فى عصور سابقة، وتدور فكرة الفيلم عن القرين.. هل هو شىء مصدق أو رعب من أجل الرعب، كان الاستعمال اللونى داخل الفندق تغلب عليه الألوان الدافئة بشكل عام، وفى إحدى اللقطات ينهمر بحر من الدماء الحمراء داخل ممرات الفندق، بينما كانت الألوان خارج الفندق ميتة زرقاء، حتى الأخضر كان أخضر مزرقًا كئيبًا لا حياة فيه، وفى الفيلم استعملت الآلة الجديدة وقتها (الأستيدى كام) لحركة الكاميرا الحرة بشكل جميل ومذهل فى مطاردة النهاية فى المتاهة بالحديقة غاية فى الروعة.

كان صراع الأحمر والأزرق برموزهما هما شكل اللون فى الفيلم، كما أن (كوبيك) طلب فى بناء ديكور الفيلم أن تكون إضاءة الديكور بالكامل من تصميمه، بحيث اعتمد بشكل كبير على مصداقية الضوء داخل الفندق والحركة الحرة الكثيرة به.

فى فيلمه الأخير (عيون لا ترى باتساع) يحلل منطق الجنس بين الرجل والمرأة والإخلاص والشك بين الزوج والزوجة، ولقد وظف فى هذا الفيلم اللون البنفسجى والأسود والذهبى بشكل فيه خيال وفلسفة فى ذروة الفيلم فى اللقاء الجنسى الجماعى فى الجمعية السرية التى حضرها (توم كروز) متطفلاً..

هنا رمزيات الجنس المُمارَس بلون اللحم البشرى، خلفيات باهتة سوداء وأرضيات بنفسجية وبأقنعة ذهبية للرجال والنساء، تعطى مدلولاً قاسيًا وخطيرًا، ففى السواد غموض وهو يأخذنا إلى تلك النقطة السردابية فى شخوصهن، أما الأقنعة الذهبية فهى من بقايا الرذيلة فى عصور سحيقة بابلية وإغريقية ورومانية، لارتباطهما بالخيانة والخلاعة والذهب الذى تهواه النساء وترتكب المعاصى فى سبيله، بينما اللون البنفسجى فى آخر تحليل له– يعطى الاستشعار بالموت والفناء.

إلا أنى أجد هنا أن البنفسجى المتواجد فى هذا المشهد الأسطورى يذكِّرنى بشكل ما بألوان قرمزيات (فللينى) فى فيلم (ستاريكون) بنفسجى انحلالى لروما القديمة، هنا البنفسجى وهو المساحة المسيطرة فى أرضية المكان وعليه كل هذا الجنس، الجنس بمفهوم طقوس اللذة محدداً، هو بنفسجى مشئوم وشاذ، وإن كان يُصنف فى كثير من الحالات على أنه لون للملوك والأباطرة ولون الفخامة فى القصور، ومن هنا أخذ صفته الأهم، إلا أنه كذلك لون الجثث العفنة فى أولها، واللون الأكثر تنفيرا عند كثير من الفنانين التشكيليين، فمثلاً عند الفنان جوجان هو اللون المرعب، وأعتقد أن (ستانلى كوبريك) قد وظف اللون دراميًا وبصريًا فى هذا الفيلم بشكل حسى جيداً أعطى المتفرج ذلك الشعور بالرفض والشؤم، كما استغل ذلك التناقض الواضح فى العلاقة الزوجية بين (توم كروز) و (نيكول كيدمان) بين اللونين الأزرق البارد والدافئ والأحمر، وبالذات حين بدأت أمور الخيانة تظهر على الزوجة ويعلمها الزوج، الخلفية الزرقاء فى حجرة منزلهما وهما فى كامل لياقة الحب باللون الدافئ، والعكس حين ينقلب الموقف فيكونان فى جو أزرق وخلفهما على بعد اللون الأبيض ، علاقات فيها تصارع نفسى بين الشخصيات وصراعات مساوية بين الأزرق والأحمر الدافئ والأبيض.

كيروساوا والولوج فى ألوان اللوحة:

عرف العالم فى عام ١٩٥٠ المخرج اليابانى (أكيرا كيروساوا) حينما حصل فيلمه (راشومون) على الجائزة الأولى فى مهرجان ڤينسيا بإيطاليا، كان هذا المهرجان العالمى السينمائى من أهم المهرجانات فى أوروبا بعدما أُقيم مرة أخرى عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية.

و(كيروساوا) ينتمى إلى أسرة يابانية من سلالة المحاربين الساموراى، الذين يقفون وينتصرون للمظلومين والعدل ويدافعون عن الضعفاء، وفى ذلك يقول.. (لقد وصلنى ذلك الارتباط بالمورث اليابانى عن طريق أسرتى، ففى أيام صباى لعقود طويلة من السنين خلت، كان يُطلب من الشباب اليابانيين الاهتمام بالثقافة القومية التقليدية، كانت والدتى من إقليم أوساكا، ووالدى من منطقة أكيتا، وأنا ولدت فى طوكيو نفسها، ومن هنا يمكن اعتبارى توليفة يابانية حقيقية،قبل الحرب وحتى بعدها كانت للوالد سيطرة تامة على الأسرة لدينا، ومن هنا أقول أن تأثير والدى علىَّ كان كبيرًا، وأضيف أن التجذر والغوص عميقًا فى التراث الثقافى اليابانى أمر أساسى لدَّى).

ولقد ألَّف كتابًا عن سيرته الذاتية يقول فيه.. "إذا أراد أحد أن يعرف ماذا حل بى بعد (راشومون) فليحدق فى أبطال أفلامى من بعد، أنا موجود بكاملى مع كل هؤلاء الأبطال وأجد صعوبة فى أن أكون صريحًا حتى النهاية.. فعندما يعرض المرء ما يكتبه على الآخرين فإنهم سيستخفون برسم صورة حقيقية له، لا شىء فى العالم يمكن أن يكتشف المبدع مثل إبداعاته نفسها.. لا شىء إطلاقًا".

ولد (كيروساوا) عام ١٩١٠ فى أسرة تنحدر من إحدى طوائف الساموراى، تربى على الثقافة اليابانية بكامل جوانبها، إلى جانب إطلاعه على الثقافة الغربية وانفتاحه عليها فى جميع نواحيها فى الأدب والرسم والموسيقى والشعر، كما كان رسامًا دقيقًا، وكان يرسم كافة إطارات صوره السينمائية، وبين حضارة اليابان وحضارة الغرب التى هزمت اليابان، كان (كيروساوا) يبحث عن أرقى ما فى الحضارتين وجسدهما فى أفلامه، أخذ من شكسبير بعض مسرحياته وعن دستويڤسكى إحدى رواياته، وعن جوركى إحدى مسرحياته، كما أخذ من الفن التشكيلى من الهولندى فان جوخ وتأثر بجانب الموسيقى اليابانية بأعمال الموسيقار هايدن وبيتهوڤن ورافاييل، كما أهدى (كيروساوا) للغرب وعرفه بأصالة حضارة اليابان المهزومة فى الحرب العريقة فى التقاليد والإنسانية والأخلاق.

كان يُلقب فى اليابان بلقب (تينسو) وهذا يعنى باليابانية الإمبراطور، وكان يفعل أى شىء يريده فى أفلامه، إذا ما أراد إبقاء طاقم الفنيين فى موقع التصوير لعدة أيام انتظاراً لتصوير أجمل لقطة للسماء مثلاً وكان يستخدم تحفًا حقيقية بدلاً من المقلدة، كان مديرو الشركات يستجيبون لطلباته فى الحال؛ للمكانة الفنية التى يستجيب لها السوق الداخلى والخارجى ووضع الفيلم اليابانى فى مكانته العالمية.

إن أبرز ما فى حياة كيروساوا هو تلك الروح الإنسانية الصافية التى لم تلوثها دعاوى التعصب والشعوبية المريضة، أو الانعزالية المنكفئة على ذاتها، فروحه إنسانية صافية وقوية لا تشعر بالتبعية أو الانتقاد المنسحق أمام الغرب أو التماهى الدونى مع الآخر، مهما كان تفوقه التكنولوچى أو الاستسلام لما يصدِّره هذا الغرب إلى شعوب العالم من دون إعادة النظر فى هذه الواردات.. لهذا دافعت عنه وصممت هذه الروح الصافية الواثقة على عدم التراجع أو الخوف أمام من اتهموه بالتغريب، وفى الوقت نفسه ردت الاعتبار للحضارة اليابانية أمام عيون العالم أجمع وخاصة أمام أعداء اليابان أنفسهم.. وهو الغرب.

أجمع النقاد أن هناك تغيراً ما حدث لـ (كيروساوا) بعد آخر أفلامه بالأبيض والأسود (ذو اللحية الحمراء) عام ١٩٦٥، وبعد ذلك حيث صور أول أفلامه الملونة (دود سكادين) عام ١٩٧٠. لقد فشل هذا الفيلم الأخير لأول مرة، ولم يحظ بالنجاح، مما جعل (كيروساوا) يحاول الانتحار ولم ينقذه فى اللحظات الأخيرة إلا خادمته، شىء ما من المواجهة مع الموت من أول فشل وابتعاد الجمهور عن أفلامه، وبالتلى عدم ميل شركات الإنتاج لأفلام جديدة بعد هذه السطوة والعز فى الإنتاج سابقًا، فسر البعض أنه ربما تعلق الأمر بتحول تصوير أفلامه من الأبيض والأسود إلى الألوان، ولكن ذلك غير حقيقى لأننا لو لاحظنا استعمال (كيروساوا) للألوان بعد ذلك فى أفلامه سنجد أستاذاً رساماً فيلسوفًا فى استعمالها، لكن أغلب الظن والحقيقة لهذه الأزمة التى جعلته ينتحر هو المناخ العام لسيرة السينما اليابانية ونوعية الأفلام السائدة فى تلك الفترة، فالقيم الإنسانية التى كان يتبناها فى فترة ما بعد الحرب والتى جدت صدى إيجابيا وجماهيريا فى تلك السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة، تلك القيم لم يعد لها مكان فى مجتمع بات استهلاكيا متأمركا، يميل إلى الفن السريع والرخيص والإمتاع المباشر، وكانت هناك إرهاصات بهذا التغير من الواضح أن كيروساوا لم يُعْرِها اهتمامًا.

فى اعتقادى، هذه أول مرة فى تاريخ الفن السابع يحاول أحد مبدعيه خلف الكاميرا الموت والانتحار لفشله فى توصيل رسالته إلى الجمهور.. ورغم أن أفلامه حسب آرائه عبارة عن أناس يحاولون أن يتجاوزوا ضعفهم بقوة الإرادة عن طريق المحاولة الجادة أو روح الكفاح أو الشجاعة.

بعد إنقاذ (كيروساوا) من الموت التف حوله الكثير من سينمائى العالم چون فورد، وفرانسيس فوردكوبولا وستيڤن سبيلبرج وچورچ لوكس ومارتن سكورسيس وريتشارد جير من الولايات المتحدة، ومن روسيا ومن أوروبا ومن الهند المخرج العالمى ستيا جيت راى، وتكاتف الجميع لتمويل أفلامه الجديدة ، لأن (كيروساوا) لم يكن فنانًا يابانيًا فقط بل فنانًا عالميًا عظيمًا، أضاف وامتزج مع ثقافة بلده وثقافات العالم بكل حب وعدم تعصب وجمال.

مولت روسيا (الاتحاد السوڤيتى سابقًا) فيلمه التالى (درسو أوزالا) عام ١٩٧٥ وصُوِّر فى سيبريا، وقد جاء أقرب إلى قصيدة من الشعر الملون تتغنى بالإنسان والصداقة والتزاوج بين الإنسان والطبيعة العذراء البكر، فى ولع حقيقى بألوان الطبيعة واستخدامها بشكل مبهر.

وفى عام ١٩٨٠، يمول المخرجان الأمريكيان فرانسيس فورد كوپولا وچورج لوكاس فيلمه الملون (ظل المحارب) وهو يعطى لمحة من التاريخ اليابانى فى أواخر القرن السادس عشر، ويغوص فى التقاليد والموروث اليابانى، عندما كانت تتصارع عدة مقاطعات للفوز بالعاصمة (ليوتو)، وتدور الأحداث من خلال شخصية الملك القوى الذى يتزعم أحدى هذه المقاطعات.. ويقود جيشًا ضخمًا يهابه الجميع، ويعمل له الأعداء ألف حساب وحساب.

ولقد كتب الناقد رؤوف توفيق فى مجلة الدوحة فى يوليو ١٩٨٠ نقدا جميلاً لهذا الفيلم، أقتبس منه الآتى.. "عندما يشعر الملك باعتلال صحته عن قيادة الجيش وعن جنوده حتى لا يؤثر هذا فى حالتهم المعنوية.. وأن يظل التكتم على خبر وفاته ثلاث سنوات من رحيله! ولتنفيذ هذه الوصية يبحثون عن شبيه له فى حجم الجسم وتقاطيع الوجه.. ولا يجدون هذه المواصفات إلا فى هذا اللص المطلوب إعدامه والذى ينقذونه من العقاب ليحل محل الملك كواجهة فقط على أن يحركوه هم كما شاءوا، وهذا البديل فى داخله مشاعر أكثر إنسانية من الملك الحقيقى الميت، فهو أكثر بساطة، وأكثر مرحًا، وأكثر ودًا وتفاهمًا مع حفيد الملك، هذا الطفل الصغير الذى رفضه تلقائيًا فى البداية.. ثم تلاقت مشاعرهما معًا وقَوِى ارتباطهما.. فقد وجد الطفل الصغير فى هذه الشخصية حنانًا وعطفًا مفقودًا.

ويتفنن المخرج (كيروساوا) فى تحليل نفسية هذا اللص الذى أصبح واجهة الملك، عليه أن يتصرف فقط فى حدود الدور الذى رسموه له.. وعندما يحاول هذا البديل الاعتراض يجد منهم أشد العقاب، مرة تجرأ البديل بتلقائية داخل قصر الملك وامتطى الحصان الخاص بالملك الحقيقى المُتوفَّى، وثار الحصان ثورة جامحة وألقى به على الأرض وسط ضحكات السخرية من الذين يتابعون المشهد.. وهنا يقرر مجلس القيادة التخلص من هذا البديل.. ويتم التخلص منه بشرسة ووحشية ويطردونه ككلب مريض ويقذفونه بالأحجار، ويتولى ابن الملك قيادة الجيش فى المعركة الفاصلة.

وتأتى أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها تأثيراً عندما ينهزم جيش الملك وتمتلئ الساحة بالجثث، وتتهاوى الخيول مقتولة، إنها النهاية الطبيعية للكذب والصراع على السلطة والذى يدفع ثمنه الجنود الذين أُخفيت عنهم الحقيقة.

ويستخدم المخرج طريقة التصوير البطيء لتسجيل لحظات الموت للإنسان وللحصان فى لقطات فنية بارعة التنفيذ، تظل من أجمل المشاهد السينمائية فى تاريخ السينما، ووسط هذا الدمار والخراب والدم والجثث ورائحة الموت التى تخيم على المكان كله وتصبغه بلون خانق وكئيب.. وسط هذا كله يتقدم البديل المطرود بملابسه الممزقة ووجهه المجهد.. ليحمل سهماً من بين أكوام جثث الجنود ويجرى فى تجاه الأعداء للانتقام والرد على ما فعلوه فى جنود الملك.. ولكنه يُصاب بطلقة سريعة ويسقط جثة دامية فوق مياه البحيرة، التى تحوى رفات الملك الحقيقى.. وتتلون ماء البحيرة بلون الدم، والجثث تطفو وبجوارها الأعلام الغرقى فى المياه الحمراء، وينتهى الفيلم وكأنه أغنية عذبة للموت".

(كيروساوا) رسام يستعمل اللون الأخضر فى الطبيعة واللون الأصفر فى الغروب واللون الأحمر فى الأعلام والموت والدمار، والأبيض مع الأخضر فى علاقة الإنسان بالطبيعة، وألوانه ليست منفصلة عن الموضوع بل هى جزء مكمل للصورة بكل جمالها، وهو متوافق فى فهم وخلق مناخ نفسى يتناغم لونياً مع الشىء، وربما إسناد قيم رمزية لوجود اللون فى الطبيعة والحياة، وهذا يجعلنا أكثر وعياً باستعمالات (كيروساوا) للدلالة اللونية للأشياء.. كان ذلك فى فيلم – (دارسوا أوزالا) وفيلم (ظل محارب)، وكذلك سنجده بشكل أكبر فى فيلمه التالى (ران) إنتاج ١٩٨٥، وهو بتمويل فرنسى شجع عليه وزير ثقافة فرنسا وقتها (چاك لانج) وهو مقتبس من مسرحية شكسبير (الملك لير) ولكن فى التراث اليابانى ذاته، وهذا يجعلنا نتأمل تقارب مصائر الشعوب والأفراد فى كافة بقاع الأرض شرقا وغربا، ولقد كان هَمُّ (كيروساوا) أن يجعل فى أفلامه التأمل الاجتماعى له جذوره

فى التأمل التاريخى، سواء فى اليابان أو خارج اليابان، وفيلم (ران) لم يخرج لونياً عن فيلميه السابقين الملونين.

وفى عام ١٩٩٠ ،أنتج له المخرج الأمريكى (ستيڤين سبيلبرج) فيلم (أحلام)، وهو مكون من ثلاثة أحلام لكيروساوا –هذا يذكّرنى بأحلام أديبنا الكبير نجيب محفوظ فى أواخر أيامه أو الرسومات التى صاحبتها من فنانين تشكيليين– تتناول فيها أجزاء من ماضيه وفكره، وربما أنها أحلام، فلقد كانت سريالية للغاية فى تلك الجنود اليابانيين أصحاب الوجوه المطلية بالأبيض التى تذكّره بمرحلة العسكريتاريا اليابانية قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها، أو تلك العاصفة الثلجية الأسطورية بذلك الوشاح الأزرق للموت الذى لا يأتى بسهولة، ثم تحفته التى تبين ولعه بالرسم واختياره لوحة للفنان الرسام الهولندى ?ان جوخ لتغوص فيها شخصية ?ان جوخ بداخلها بعد رسمها بألوانه الصريحة الصارخة الواضحة، وكأن هذا تحية لهذا الفنان، ولقد قام بدور ڤان جوخ المخرج الأمريكى (مارتن سكورسيز)، وهذا الحلم أو هذا الجزء من الفيلم له موروث فى ثقافة الصين، وهى ثقافة متقاربة جداً من الثقافة اليابانية، حيث تحكى أسطورة عن الرسام الذى بعد أن رسم لوحته الجميلة أُعجب بها بشدة وقرر ألا يتركها فدخل بداخلها إلى الأبد ولوحة ڤان جوخ هى لوحة (الغربان) الذى رسمها وهو مريض نفسياً وهى آخر لوحاته.

جماليات الصورة والألوان دائماً فى الصدارة، ففى أفلامه الاتجاه إلى التاريخ من أجل الحاضر أحد سمات أعماله والاستخدام الموجع للمعارك فى كافة أفلامه، سواء أبيض وأسود أو ألوان لها بريق فنى يخصه خلال ثراء حركة الكاميرا والممثلين والقَطْع المونتاچى.

جوردون ويليس واللون الأصفر والعتمة:

يعتبر مدير التصوير (جوردون ويليس) GordonWillis مصوراً مفتوناً بالكمال ولأنه أصلاً ليس من جنود التصوير الذين تربوا فى هوليوود، حيث إنه من الساحل الشرقى – نيويورك – ولكنه من أسرة سينمائية، فوالده ماكيير فى شركة وارنر إخوان فى فرعها هناك، كما أنه عمل فى التمثيل وهو صغير، ولكنه لم يفتن به، وأحب التصوير الفوتوغرافى وأتقنه، وعندما نشبت الحرب الكورية عام ١٩٥٠ التحق بالقوات الجوية، وكان وقتها قد أصبح ذا خبرة فى التصوير الفوتوغرافى والإضاءة المسرحية، وفى القوات الجوية كان محظوظاً لعمله بوحدة التصوير السينمائى ولمدة أربع سنوات قام خلالها بتصوير العديد من الأفلام الوثائقية السينمائية، وكانت خبرته الأساسية فى

هذا المجال، ثم بعدها ترك القوات الجوية وعمل كمساعد مصور ثم كمصور أول أى Cameraman، وكل ذلك فى الساحل الشرقى، ثم سنحت له الفرصة فى تصوير العديد من الإعلانات التجارية التى كان لها الرواج فى هذه الفترة، حيث صور أول أفلامه الروائية باسم (نهاية الطريق) عام ١٩٧٠، ولم يكن متعجلاً، فقد كان يريد أن يثبِّت أقدامه فى هذا المجال.

(جوردون ويليس) لم يتأثر بالمدرسة الهوليوودية، ولذلك جاء مختلفًا، حتى إن كثيرين يقولون عنه إنه من أفضل مديرى التصوير الأمريكان الآتين من الساحل الشرقى، وللعلم فإن الساحل الشرقى كان أكثر تأثرًا بموجات التجديد فى التصوير السينمائى الآتية من أوروبا، بل لقد احتضن كثيرًا من المصورين الأوربيين من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا والكتلة الشرقية وقتها، وهذا بالضرورة أوجد مرونة فى عمل وروح الصورة فى الساحل الشرقى.

صَوَّر ويليس أنواعًا كثيرة من الأفلام ومتنوعة من الموسيقية مثل (أنى هول)، إلى التاريخية الاجتماعية مثل (الأب الروحى) بجزأيه الأول والثانى الذى حقق له شهرة واسعة وقيمة كبيرة بين المصورين، لأنه صنع شكلاً من الصورة السينمائية أصبح مثالاً يحتذى به باقى المصورين، العتمة التى تحمل لونًا أصفر يميل إلى مسحة من البرتقالية. وإذا بحثنا فى فكر (ويليس) وإبداعه من قبل نجده ترعرع بين الفوتوغرافيا والإضاءة المسرحية، قبل أن يكون سينمائيا، لذلك فهو متمكن فى وسائله (السينما - فوتوغرافية) حتى إنه فى كثير من أفلامه الأبيض والأسود السابقة يقال على عمله أنه بلون الأبيض والأسود بدرجات من الرماديات المتعددة وهو ماهر فى ذلك، فى الألوان صنع لنا فى الدراما السوداء مثل (الأب الروحى)، نوعًا من اللون والإضاءة يعتبر أصدق تعبير عن تلك الأسرة التى تنتمى إلى المافيا التى فى مظهرها تحمل كل شكل الحياة الأمريكية، وفى باطنها هى شر وفساد وقتل، وكان اللون الأصفر الكابى هذا - مثل لوحات الفنانين التشكيليين.. لنتذكر لوحة ?إن جوخ آكلو البطاطس مثلاً- مع عتمة مقصودة فى توزيع الضوء بحيث يكون الضوء الأساسى ((Key Light من أعلى رأسيًا بزاوية ٩٠ درجة، فيجعل الوجه يحمل ذلك التناقض والعيون سوداء لا ترى، والوجه قاسٍ صلب مثل الصخر، وإذا كان مفهومنا أن العين مفتاح فهم تعبير الوجه، فهنا كان تجهيل ذلك حتى لا يحدث أى نوع من التعاطف مع الشر الذى فى الشخصيات القائدة مثل الأب الروحى (الممثل مارلون براندو) فى الفيلم الأول.

ويفسر (ويليس) أسلوبه هذا فى أحد أحاديثه وهى قليلة بالآتى.. "مستويات إضاءة منخفضة وسيطرة لون ما، هذا هو التكنيك أو الطريقة للدخول إلى الفيلم بصريًا، إنما أتى من عملية استنباط فى فكرى وذهنى، فأولاً كنت أفكر أن الفيلم يعتمد على الشر، ولذا كانت روح الصورة تقول ذلك، وأعتقد أن أكبر مثال على ذلك هو مشهد الزفاف حيث كان بالخارج فى الحديقة وكان الجو طبيعيا مشمساً، فأعطانا كالعادة الإحساس بالجمال والراحة لأغلب مشاهد الزفاف، وبعد ذلك عندما قطعنا ودخلنا إلى المنزل فى غرفة المكتب مع (مارلون براندو) كانت طبقة الإضاءة منذرة بالسوء، كانت النسبة بين ما هو مشمس وواضح فى الحديقة وما هو داخل المنزل شيئًا يدعو إلى المفارقة البصرية التى تعطينا شعوراً ما غير مريح وهو الشكل العام للفيلم، ولقد أعطيت الشكل العام لمدينة نيويورك فى الأربعينيات بترابها وغبارها باستثناء مشاهد (صقلية) فى إيطاليا، أما فى (الأب الروحى) الجزء الثانى فقد اتبعت نفس الطريقة إلا أننى كنت أكثر رومانسية، كان تفكيرى وقتها أننى أريد الاحتفاظ بكل العمل مترابطًا معًا بخط واحد والاحتفاظ بالبنية اللونية خلال الفيلم بأكمله، وفى كثير من المشاهد كنت أشعر أن من الأفضل الاحتفاظ بهذه الدرجة من اللون الأصفر طوال الفيلم، بهذه الطريقة يكون هناك خيط واحد يتحد به الفيلم كاملاً، أود أن أعلق على روح الفيلم وجوهره، ونفس الشىء فى الجزء الثانى.. كان استعمال اللون الأصفر ، وفى الحقيقة أن اللون الأصفر انتشر كالطاعون بعد أن استخدمته فى هذا الفيلم، ولا يزال الناس يستخدمونه حتى الآن، ويجب أن أضيف أنه يستخدم بدون أى قيود أو فهم، لأن عمل ذلك بشكل آلى لا يجعل زمن الفيلم يعود إلى عصر معين فى الماضى، إن البنية الفوتوغرافية والبنية الضوئية وبنية موقع التصوير تكون معا الإيحاء وبنفس القوى، وإلا فإنه لا معنى لأى أصفر على الشاشة، وأنا استخدم مصطلح الأصفر، لكن إنه فى الحقيقة نوع من المسحة اللونية يشبه لون العنبر، نوع من الشعور باللون الذهبى العنبرى، ولكن وفقا لمصطلحات المعمل إضافة اللون الأصفر، أنا لا أحب استخدام اللون الأصفر الخالص النقى، أو الأزرق النقى فى الأفلام فوق الناس والأثاث والأماكن وما إلى ذلك، أعتقد أن ذلك يمزق الفيلم، هدفى دائمًا أن أعرف القاعدة وأكسرها أو أتجاوزها".

مدير التصوير (جوردون ويليس) يرى أن التصوير السينمائى حرفة متقنة وليست فنًا، ولكن الفن يأتى بعد الإتقان فى الحرفة لأنه يخرج منها، فإن لم تكن حرفيا جيداً فى التصوير السينمائى فلن تكون فنانًا، لأنك لا تملك أدوات حرفتك العلمية، وبالطبع هو مصيب فى ذلك تماما.

وتقوم فلسفة هذا المصور الذى يصنف بين أقرانه بالأحسن، حسب قوله فى تفسير إضاءته وألوانه.. "فى المشهد بل فى المشهد الأول بالفيلم من المهم أن تضع كل شخص بشكل مناسب أو على الأقل فى هذا الفيلم من الناحية الميكانيكية أو الآلية كل الإضاءة التى فى هذا الفيلم بأجزائه كلها إضاءة علوية أعلى الرأس Overheadوبضوء ناعم، وضوء أقل درجة من درجة ٣٢٠٠ كلفين حوالى ٢٩٠٠ درجة كلفين، أى أكثر اصفراراً، وهو جزء من تركيب اللون فى هذا الفيلم وهذا العصر من وجهة نظرى، هذا بالإضافة إلى كل ما هو ضرورى على الأرض للتركيز على وجه أو عيون شخص معين، كان لدىَّ فلسفة استخدمتها فى هذين الفيلمين وهى فى الجزء الثانى منه أكثر، وهى أننى لا يهم أن أعطى العيون ضوءًا مساعداً من الأرض مع الإضاءة العلوية التى هى مفتاح الإضاءة فى كثير من المشاهد، سواء رأيت عيونهم أم لا، كان اعتقادى أنه من الأفضل ألا أرى عيونهم فى بعض المشاهد، فمن الملائم أكثر فى بعض المشاهد ألا ترى عيونهم بسبب ما يدور فى عقولهم فى لحظات معينة، واجهت بعض المشاكل بسبب هذه الفلسفة من الكثير من التقليديين، ونظرا لأن هوليوود مليئة بأصحاب البلاغة فهناك مستوى من الفصاحة يستخدمها كل واحد عند رؤية الشغل اليومى، سمعت الكثير من التعليقات حول عدم رؤية عيون أى شخص، ساعتها قلت هذه هى الطريقة التى اشتغلت بها، لأننى أعتقد أنها ملائمة أكثر فى هذه اللحظة، وفى مشهد آخر سوف تشاهدون عيونهم لأن من الملائم لهذا المشهد أو تلك اللحظة إظهار العيون، كان كل مكان التصوير مضاء بإضاءة مرتدة – منعكسة – ضخمة معلقة فوق المكان".

متصوف الألوان ڤيتوريو ستورارو:

مدير التصوير الإيطالى العالمى (ڤيتوريو ستورارو) Vittorio Storaroمن أبرز من يعمل فى هذه المهنية الفنية عالمياً، أنا كما ستلاحظون من أشد المعجبين بأعماله وأسلوبه وآرائه منذ أن رأيت فيلمه (التانجو الأخير فى باريس) فى لندن عام ١٩٧٣ وأنا متتبع لأعماله السابقة واللاحقة، ولقد تأثرت لا شك فى ذلك، وليس هذا ضعفا منى، بقدر ما هو إعجاب وفهم لأسلوبه البصرى المتميز، وتصوفه الكامل للتصوير السينمائى بأصوله الفنية التى هى جزء مكمل لفن التشكيل وفرع مستحدث منه ويثرى بالضرورة الثقافة البصرية فى العموم.

ولد (ڤيتوريو ستورارو) عام ١٩٤٠، وهو ابن لعامل عرض ماكينة سينمائية، شجعه والده على دراسة التصوير وهو فى سن الرابعة عشرة فى مدرسة خاصة، وفى سن

الثامنة عشرة كان واحداً من أصغر الطلاب الدارسين فى مركز السينما التجريبى بروما – Centro Sperimentale Di Cinematografia. وفى سن الحادية والعشرين كان يعمل كمساعد مصور محترف فى السينما الإيطالية، ومنذ هذا الزمن وهو شخص مؤمن بأن المصور السينمائى شخص يكتب الأفكار على الشاشة بالضوء واللون.. وهو شخص يطوع أدواته (السينما – فوتوغرافية) للكتابة.. فالصورة السينمائية نوع من الأدب المرئى.

(ستورارو) واحد من المصورين السينمائيين الأكثر احتراماً بين أقرانه، وهذا مرده إلى شدة الحب والعاطفة التى يستثمرها فى تصوير أفلامه، فهو لم يكتف بالضوء واللون وباقى أدوات الحرفة، مما جعل للمواد الكيميائية بالمعمل السينمائى مع تركيبة الخام والسيولويد سحراً آخر لصالح فنه.

وفى سن الثلاثين من عمره عندما يكون معظم المصورين فى الغرب لا يزالون فى مرحلة تعلُّم هذه المهن عن طريق العمل كصبيان، كان (ستورارو) يصور فيلماً إيطالياً مع المخرج (بيرتولوتشى) باسم (الملتزم) The Conformist، وهو ليس فيلمه الأول بل صور عدة أفلام إيطالية من قبله، لكن فيلم (الملتزم) كان ذا أسلوب رائع مميز بصريا، وحد فيه بين الشكل – تكويناً وضوءا وحركة – وبين المضمون الذى يدور بين جو الفاشية بإيطاليا والحرية فى باريس بفرنسا، ولقد لفت هذا الفيلم نظر العالم للمصور الشاب، واستمر تعاونه مع (بيرتولوتشى) فى أكثر أفلام السبعينيات اهتماماً وإثارة(التانجو الأخير فى باريس) Last Tango in Paris 1973، وفيلم (١٩٠٠) وفيلم (القمر) LUNA، ولكن موهبته تفجرت عالمياً حين اختاره المخرج الأمريكى – من أصل إيطالى– (فرنسيس فورد كوبولا) لتصوير فيلم (سِفْر الرؤيا الآن) Apocalypse Now، وقد نال جائزة الأوسكار عن تصويره عام ١٩٧٦، فى هذا الفيلم الذى ربما قد يكون من أشق وأقسى تجاربه من الناحية العاطفية والجسمانية والعقلية فى حياته العملية قاطبة، حتى هذا الوقت وبالرغم من ذلك تمكن من تحقيق شكل مرئى وأسلوب يلائم سياق الدراما فى فيلم، وتدل أفلامه الأكثر حداثة من بعد مثل (الحمر) RED'S وقد نال جائزة أوسكار للمرة الثانية عام ١٩٧٩، ثم أفلام مثل (واحد من القلب) One From The Heart و(الإمبراطور الأخير) و (شاى فى الصحراء) أو (ديك تراسى) أو (تانجو)، أو (زباتا)، ومسلسل عن الفنان التشكيلى الإسبانى (جويا) وفيلم عن فنان عصر النهضة كارفاجيو والثائر المكسيكى زباتا، وغيرها من الأعمال.. إنه دائماً الأفضل والأحسن والمتميز.. فى رأيى لأنه بدأ بأشياء كثيرة فى إبداع الصورة السينمائية وتبعه فى ذلك العديد من المصورين اللامعين.. وهو الأَلْفْة أمامهم.

يقول (ستورارو) عن التصوير السينمائى.. "التصوير بالنسبة لى نوع من الكتابة بالضوء، بمعنى أننى أحاول التعبير عن شىء داخلى من خلال إدراكى و بنائى من حيث الخلفية الثقافية حاول أن أعبر عن ذاتى، أحاول أن أضيف إلى قصة الفيلم من خلال الضوء، بل إننى أحاول أن أعبر أو أجد قصة تسير فى خط موازٍ للقصة الفعلية للفيلم، فمن خلال الضوء واللون يمكنك أن تشعر وتفهم عن وعى أو بغير وعى فتتضح لك القصة، وتعرف ما يدور حولك. لسنوات عديدة كنت أعتقد أن الضوء فقط هو الشىء الأساسى، بجانب العناصر الأخرى فى التصوير من عدسات وكاميرات وخامات تصوير، وكنت لا أريد أن تقف مثل هذه الأشياء بينى وبين توصيل ما أريد إلى المشاهدين. كان لدىَّ تجربة طريفة أفادتنى فى المسرح مع المخرج المسرحى (لوكا رونكونى)، فقد طلب منى أن أعمل معه فى الإضاءة المسرحية، لذلك توقفت عن العمل فى السينما لموسم واحد وعملت معه بالمسرح، فى السينما نقوم أحياناً ببناء نوع من الإضاءة فى المشاهد الداخلية ووفقًا لخبراتى السينمائية، وقد أحببت أن أُظْهر للمشاهدين المسرحيين ما أفعله مباشرة ويكون هناك نوع من التواصل المرئى الحى بيننا، وهذا واحد من أهم أعمالى فى الإضاءة المسرحية فى تلك الفترة بالإضافة إلى أننى كنت أريد أن أعرف لماذا لم تتغير قضية الضوء منذ زمن بعيد فى المسرح، فمن النادر أن تجد أوبرا تتم إضاءة المشاهد الداخلية بها بطريقة جديدة، وما اكتشفته أثناء العمل فى هاتين المسرحيتين هو أن تعبيرى الكامل لم يكن من خلال الضوء فقط، الضوء كان الشىء الرئيس فهو البداية، العدسات والكاميرا، الفيلم السالب (النيجاتيف) والفيلم الموجب (البوزيتيف) وأى عنصر فردى يؤثر فى الصورة الموجبة النهائية، فهذا ما يدور حوله تعبيرى، وعندما اكتشفت هذه الأمور فهمت التصوير السينمائى"

(ستورارو) عندما يقرأ نصًا – سيناريو– لتصويره، ويتفاهم مع المخرج فى شكل ما يدور فى خياله من صورة وطاقة لقصة الفيلم، فإن ذلك يدفعه كأى مصور إلى العمل بشكل آمن، ولكن فى الحقيقة كل فيلم جديد تكون أيامه الأولى فى حالة قلق وألم، لأنه يخطو خطواته الأولى فى التعبير البصرى، وهو بالضرورة يختلف عن أى فيلم آخر صوره، إنه جديد ويجب أن ينظر له بهذا الشكل، هكذا يقول، حيرته تستمر معه لعدة أيام حتى يصل إلى الشكل الذى يرضى عنه ويتفق مع المخرج عليه، وعند ذلك فقط يجد الراحة فى تنفيذ فيلمه بطريقة رمزية، وعاطفية ونفسية وواقعية، هذه هى طريقته فى التعامل مع الفيلم، بكل حساسية ووجدان مرهف.. وعندما يصل إلى ذلك يكون قويًا فى اختياراته لهذا النوع من الإضاءة وهذا النوع من التناسق اللونى، وهذا النوع من اللون.

فى فيلمه (الملتزم) وهو يتحدث عن فترة الحكم الفاشى فى إيطاليا من إخراج (بيرتولوتشى) وقصة (ألبرتو مورافيا)، جعل الفيلم فى بدايته فى الجزء المصور بإيطاليا وكأنه أبيض وأسود، ألوان ولكن يشعرنا بذلك الأبيض والأسود المقصود من الإحساس بالعيش فى مجتمع ديكتاتورى، جعل الحوائط ومساحتها والأعمدة وضخامتها نستشعرها فى التكوينات أكثر من البشر، المكاتب وحجراتها مساحات شاسعة يضيع الإنسان بداخلها، الضوء مثل أعمدة وقضبان السجون، صراع حقيقى بين ما هو خارج المبانى منير واضح وما هو داخل المبانى بإضاءة حادة، ظلية غامضة، بتلك الألوان الباردة السقيمة التى لا تبعث على الحياة أبداً، وفى مشهد من أروع ما شهدت فى حياتى سينمائيًا من تأثير الضوء عندما يتقابل البطل مع أستاذه فى باريس الذى هو مكلف بتصفيته جسديًا، كيف استغل تباين الضوء من ظلمة إلى نور، ومن نور الأستاذ لظلمة تلميذه السابق الذى أصبح ملتزمًا بتعاليم الفاشية فى إيطاليا، عبقرية حقيقية من (ستورارو) وبشكل حرفى رائع.

يقول عن هذا الفيلم.. "استخدمت فكرة أن الضوء لن يتمكن من الوصول إلى الظلال – وبالتالى الظلام (المؤلف)– وهذا هو السبب فى أننى استخدمت تكنيكا يعطى ظلالا شديدة الحدة وضوءًا حاداً جداً فى النصف الأول من الفيلم، وهم فى طريقهم إلى باريس، وهذه المدينة بالنسبة لنا فى هذه الفترة أمة حرة حيث يجد كل شخص ملجأ ومهربًا من تل الديكتاتورية الفاشية، عبرت عن هذا الإحساس بالحرية بجعل الضوء يتحرك نحو الظلال، غيرت أسلوب الإضاءة بالكامل وأعطيت المشاهدين ألوانًا لم يروها فى فيلم من قبل".

كل لقطات الفيلم فى باريس بها نوع من الضوء التعادلى، نرى الضوء يدخل على الظل مثل قسمين يتعادلان، بعكس الضوء الذى تم تصويره بإيطاليا ويحمل تباينًا شديداً بين الظل والنور، كما أن كل مشاهد الليل فى باريس كانت زرقاء، وكان (ستورارو) يستشعر هذا اللون بدون أن يعرف أسباب ذلك، وهل هو رمز الليل أو يحمل رؤية شبه طبيعية، من الناحية العاطفية والعقلية.. كان يحب هذا اللون الأزرق فى هذا الجو للفيلم وكانت هذه هى الطاقة التى تحركه أكثر لذلك.

والمدهش أنه فى فيلم – بعد ذلك– فى باريس أيضًا يستخدم اللون بشكل مخالف، ففى فيلم (التانجو الأخير فى باريس) مع نفس المخرج يقول (ستورارو) فى ذلك.. "ذهبت إلى باريس لأول مرة وكان الوقت شتاء وشاهدت أنوار المدينة، كان الضوء الطبيعى قليلاً حتى إن المدينة كانت معتادة على إنارة الضوء أكثر من اعتيادها على الضوء الطبيعى..

الصراع بين هاتين الطاقتين (الطبيعى والصناعى) أعطانى تواجداً بشكل مختلف - من المعروف أن الطبيعى هنا سيعطى لوناً يميل إلى الزرقة، بينما الصناعى الكهربائى سيعطى لوناً يميل إلى الحمرة البرتقالية (المؤلف)- واللون المختلف الذى يمكن أن تحصل عليه بين هذين المتناقضين، وبذلك بدأت أفهم كيف يمكن أن تكون أهمية تمثيل القصة بشكل معين فى مدينة مثل باريس، استخدمت اللون البرتقالى لأنه أعطانى انطباعًا أنه يدور حول العاطفة، بدأنا فى طلاء الشقة باللون البرتقالى، وبدأنا فى استخدام إضاءة الشمس الشتوية والتى كانت منخفضة جداً أثناء النهار، أعطانى ضوء الشمس جواً عامًا دافئًا، واللون الصناعى بعد ضوء الشمس أعطى الشعور بهذا اللون أيضًا، كان اللون البرتقالى لون الشعور بالعاطفة التى هى مجنونة ومسعورة بين بطَلى الفيلم، وهذا يوضح كيف بُنيت فكرة اللون والضوء فى فيلم (التانجو الأخير فى باريس)".

وفيلم (سفْر الرؤيا الآن) يُعد من الأفلام التى كانت نقطة فاصلة فى حياة (ستورارو) أولاً: لأنه يتعامل الآن مع مخرج عالمى فى سينما أكثر انتشاراً ورواجًا -الأمريكية- وثانيًا: بعيداً عن وطنه، وثالثًا: له الذاتية التى يتمسك بها فى أعماله.

يقول (ستورارو) فى ذلك.. "عندما قرأت رواية (قلب الظلمة) للمؤلف (چوزيف كونراد) الذى وضع ثقافة فوق ثقافة أخرى وتسيدها، كانت تسيطر على تفكيرى هذه الفكرة عندما بدأت العمل فى هذا الفيلم، وسألت نفسى ما الذى يدور حوله هذا الكتاب، المفهوم الرئيس هو أن ثقافة تعتلى قمة ثقافة أخرى وكان هناك صراع شرس بين الثقافتين المختلفتين، وسألت نفسى كيف أمثل هذا الصراع، شعرت أن هذا الصراع بين الطاقة الطبيعية والطاقة المصنَّعة - التكنولوچيا- ومن هنا كانت بداية التعامل مع هذا الفيلم).

كان اللون الأسود - قلب الظلمة- هو المتسيد فى الفيلم (سفر الرؤية الآن) لأن هناك صراعًا للسيطرة والجنون والحرب وسحق حضارة من حضارة أخرى أكثر قوة، من هذا المنطلق شاهدنا ألوانًا سوداء -حمراء- دكناء- غريبة - معتمة- ألوانًا تعطى الشعور المقلق بعيداً عن الراحة والجمال والحب، ألوانًا جعلت الشاشة قطعة من فحم ملتهب مشتعل.. ألوانًا حادة مثل الصراع الحاد".

بذل (ستورارو) جَهْداً كبيراً ذهنيًا وجسديًا فى تصوير هذا الفيلم الملحمى واستحق عليه كل تقدير وثناء؛ لأن الصورة بألوانها وشكلها كانت خير تعبير عن صراع الظلام بين الشر وقوى الطبيعية، أى بين الخير والشر بوسائل الطبيعة الحانية والتكنولوچيا القاسية، وبعد ذلك توقف (ستورارو) عن تصوير الأفلام لمدة عام، ولقد أحس أنه أفرغ ما يملك من

معرفة وطاقة فى هذا الفيلم ويريد أن يستريح ويشحن نفسه من جديد استعداداً لأى فيلم آخر، وعن هذه المرحلة المهمة فى حياته يقول.. "بعد أن انتهيت من فيلم (سفر الرؤيا الآن) شعرت أننى سوف أغلق الفصل الأول فى حياتى، كان من الصعب علىَّ أن أبدأ ثانية بعد؛ ذلك لأنه لم يعد هناك شىء قادر على إعطائى فكرة أو طاقة كافية لبدء شىء جديد، لذلك توقفت وحاولت الهروب إلى الماضى، عدت ثانية إلى الهدوء، إلى كتبى وأى معرفة حصلت عليها أثناء دراستى للسينما، ولم أكن أبحث عما يعنيه اللون بالنسبة لى، بحثت فى كل معانى اللون وكل نظريات اللون وكتبت عن بحثى هذا وتحول ذلك إلى لحظة مهمة فى حياتى، كان شيئًا جميلاً أن تعود إلى أن تكون دارسًا، وأن أعود إلى داخل ذاتى وأن أعرف أين أكون فى هذه اللحظة لأننى قبل ذلك لم أكن أعرف مكانى، أعرف أين ذهبت ولكن لا أعرف ما كان أمامى، أى اتجاه يجب أن أسلكه، هذا البحث عن اللون أعطانى القوة ثانية للاستمرار فى اتجاه معين، كل لون حسب ما يقولون فى التحليل النفسى يمثل شيئًا فى الشعور العاطفى، وهو ليس بالشىء الذى أضيفه، ولكنه شىء درسه العلماء والباحثون بمعنى أنك إذا كنت تحلم بشىء لونه أصفر وأحمر؛ فإن هذا له معنى خاص بسبب الألوان الموجودة فى هذا الشىء، لذلك استخدمت هذه النظرة الخاصة برمز لتمثل عواطف الشخصيات فى فيلم (القمر)، بعد ذلك عندما رجعت لأصور فيلم (واحد من القلب) كنت مهتماً بموضوع سيكولوچية اللون، ورد فعل الجسم البشرى لتأثير اللون، لقد تعرض الجسم البشرى للضوء واللون لآلاف السنين، ومنذ الخليقة والجسم البشرى يتفاعل بطريقة واحدة، عندما تعرض الجسم للضوء الأصفر فإنك تحصل على النشاط الذى يحتاج إليه فى العمل، وفى كل مرة يتعرض فيها الجسم للظلمة أو الأزرق يحتاج للراحة، ومنذ البداية والجسم البشرى يعمل هذه الرحلة داخل الليل والنهار، وقد أثبت العلماء أن جسمك يتغير عند وجود لون معين، والحقيقة أن رد فعل جسمك يختلف بالألوان، تصبح أكثر نشاطًا أو أكثر راحة، أو أكثر يأسًا، بل إنه قد يصل الأمر إلى التغير فى ضغط الدم من جراء اللون، لذلك فإننى حاولت فى فيلم (واحد من القلب) أن أجعل الشعور بالشخصية من خلال الشعور باللون، فعندما كلمنى المخرج (فرانسيس فورد كوبولا) عن تصويرى هذا الفيلم وأخبرنى بالقصة البسيطة جداً والواقعية وأحداثها التى تدور فى مدينة (لاس ڤيجاس) وسافرنا للمعاينة وكنت مبهوراً بالطريقة التى بُنيت بها المدينة فى وسط الصحراء، كانت هذه المدينة تتمتع بكمية رهيبة من الضوء والسبب فى أنها تعيد توليد الطاقة لديك فى جسمك، وقد تحدثنا عن هذا الشىء بشكل خاص من قبل وكيف يكون رد فعل جسمك نحو

الظلام والضوء، لا تحتاج فى (لاس ڤيجاس) إلى الشعور بأن الوقت قد أصبح ليلاً أو متأخرًا، عندما تكون داخل الفندق أو الكازينو ولا ترى الشمس القوية بالخارج، الأضواء تحل وتقوم بدور الشمس داخليًا، حين تقوم من اللعب وتذهب للتمشى خارج الفندق أو لتحصل على بعض الهواء المنعش، لكنك عندما ترى كل نافذة ملونة بطلاء أزرق تشعر بأنه لا توجد شمس خارج الفندق وتفضل أن تبقى بالداخل لتقامر، إنهم يستخدمون هذه المبادئ الخاصة باللون لاكتساب هذا الحافز المنبه اللاوعى للجسم البشرى، ونظرًا لأن القصة تدور أحداثها فى هذه المدينة ولكنها تعتمد على المشاعر أو العواطف، أتتنى فكرة استخدام فسيولوجية اللون ذاته لتحقيق الطبيعة الخاصة أو الجو العام الخاص بالفيلم".

واستمر (ستورارو) مبدعًا فى استخدام الألوان واللون وتغيير الألوان فى المعمل، ثم تغيير الألوان فى مرحلة ما بعد التصوير كما حدث فى فيلم (تانجو)، وكان لأسلوبه المتصوف الفلسفى صدى مؤثر ولم يكن بالشخص الذى يقف عند فكرة ويتصلب، فمثلاً نجده فى فيلم (ديك تراسى)، وهو يحكى أصلاً عن شخصية مرسومة فى المجلات الشعبية الأمريكية، أن يستغل الألوان فى هذا الفيلم بنفس أسلوب الألوان فى هذه المجلات المرسومة بألوانها الزاهية الصريحة، أو يستغل لون وجو الصحراء والبيئة البدوية بشكل أخاذ فى فيلم (شاى فى الصحراء).

أو استخدامه للألوان المعتمة فى مسلسل (جويا) للتليفزيون.. وهكذا نجد فنانا سينمائيا اللون والضوء هما ساحته الأكثر تفكيرًا واهتمامًا وتفاعلاً فى أفلامه مع كافة المخرجين الذين عمل معهم (ستورارو) ما يمكن أن نطلق عليه (الأدب الضوئى) Literature of Light Photographمنهج وأسلوب وإبدا ع.

يرى بعض المثقفين والفنانين والرسامين للأسف أن فن الفيلم لا يرتقى إلى الفنون الرفيعة العريقة التى شكلت عبر العصور وجدان وتاريخ الإنسانية، وربما نلتمس العذر لهم بما يحيط بهم من كَمٍّ الأفلام الرديئة التى تهدف إلى التسلية والربح فقط وتصنف كسلعة استهلاكية، وهم فى هذا لهم كل الحق.

ولكن ما يعيبهم أنهم لم يلتفتوا إلى الواجهة الأخرى المشرقة لفن الفيلم خلال المائة العشرين عام المنصرمة وحتى الآن، فإن كثيراً من فنانى السينما فى كافة تخصصاتها يبدعون فنًا وقيمًا وثقافة تثرى العين والأذن والعقل بقوة وصلابة حتى جعلت من السينما فنًا شعبيًا وتواجدت بهذه القيم التى ربما تكون استهلاكية المظهر؛ ولكنها فى وجدان وعقل وعاطفة الملايين من المشاهدين فى كافة أرجاء المعمورة.

ويوجد فنانون مخرجون ومديرو تصوير ومهندسو مناظر لا تقل رؤيتهم الإبداعية ابداً عن رؤية عظماء البنَّائين والفنانين فى الحضارات القديمة، وفنانى الرسم فى عصر النهضة أو المدارس الأحدث فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والأخير، بل إن السينما هذه البدعة التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر استطاعت بكونها فنًا شعبيًا أن تنشر عن طريق وسائلها البصرية السمعية فنون الرسم والموسيقى والعمارة والنحت وغيرها بعدما كانت محبوسة بين جدار المتاحف وأماكنها التاريخية، وبالانتشار الواسع لهذه الصور المتحركة التى كانت صامتة ونطقت وبالأبيض والأسود ثم أصبحت بالألوان، وبالشاشة الصغيرة التقليدية لتصبح شاشة عريضة تملأ النظر والوجدان.. فنانو هؤلاء الفيلم لم ينظروا إلى الفنون التى سبقتهم إلا بكل الحب والتعاطف والدفء؛ لأن ذلك كما يقول بعضهم مثل مدير التصوير الإيطالى (فيتوريو ستورارو) بأنهم حين يصورون يحملون على كاهلهم كله فنون الألفَى العام المنصرمة، وكثير من فنانى الفليم كانت لرسومات الفن التشكيلى مرجعية يحتذون بها ولم يقتصروا عن الفن التشكيلى فقط، بل لجئوا كذلك إلى فن الصور الفوتوغرافية عبر تطورها، والأفلام فى الزمن الأقدم بما تحمله من مصداقية تسجيل الواقع وقتها وكما شاهدنا أخير فى الفيلم الفرنسى (الفنان) الصامت الذى حاز على جائزة الأوسكار.

الفنون تؤثر على بعضها البعض ودائمًا الفن الأحدث يتأثر بالأقدم منه، فحين ظهر التصوير الفوتوغرافى، تأثر بفن الرسم وبالذات فى تصوير البورترية – التصوير الشخصى– ولكن من الجميل أن فن الرسم الحديث بمدارسه المختلفة، كان للتصوير الفوتوغرافى بإمكاناته الميكانيكية والفيزيائية المتواضعة فى البداية تأثيرًا ملحوظًا على فن الرسم الحديث، والسينمائى الواعد المبدع يعلم جيداً أنه يملك تراثًا بصريًا غنيًا يجب أن يستعين به وخاصة مع باقى زملائه من العاملين معه لتقريب وجهات النظر، ولقد حظى فن الرسم بالترحيب الأكبر من المخرجين ومديرى التصوير فى الاستبيان والمرجعية لأعمالهم الفيلمية وربما أقوال بعضهم توضح وجهة النظر هذه ولقد كان هذا واضحًا جداً فى اتجاهات الرسم وبالذات فى المدارس الحديثة منه، وكان بعيداً عن التصوير السينمائى الملون فى البدايات، ورويداً.. رويداً، بدأ فنانو الفيلم من المخرجين الواعين والمصورين مبدعين يفكرون مثل الفن التشكيلى الحديث بأنه ليس من المهم أن نرى الأشياء بواقعها المادى الطبيعى فقط، بل يجب أن نضع جزءًا من رؤيتنا الخاصة ومنا فى كل لقطة ونعبر عن مكنون روحنا فى أفلامنا.

وهذا هو الفرق الشاسع الذى حدث فى التصوير السينمائى الملون فى مرحلة تطوره من صور ملونة تحمل مصداقية الواقع وجماله فقط إلى صورة ملونة لها معنى وعاطفة، وحتى إذا كانت الألوان بعيدة تماماً عن الواقع الذى نعرفه للألوان.

إن الفيلم الفنى الجميل وليس الفيلم السلعة الاستهلاكية – وهذا يتوقف على المستوى – يصهر الفنون السابقة جميعها ويستعين بها، ليقوى ويكون له شأن وقيمة، وهو لا يقل أبداً عن باقى الفنون التى سبقته بل يمتاز عن هذه الفنون بتلك القاعدة المتسعة الشيعية لانتشاره، وبخلاف الأفلام الوثائقية والتسجيلية عن الفنون والفنانين، فإن ذاكرتى الآن تستوعب منذ الصغر أفلاماً روائية شاهدتها عرفتنى بالفنانين والفنون التشكيلية، مثل فيلم عن فنان عصر النهضة (مايكل أنجلو) باسم (العذاب والمتعة)، أو فيلم عن الفنان (ڤان جوخ)، أو فيلم عن (جوجان) وآخر عن (موديليانى)، وأحدث فيلم عن الفنان (بيكاسو) والفنانة المكسيكية (فريدا كويلهو)، أو فيلم عن لوحة فقط للفنان الهولندى (فيرمر) باسم (قرط اللؤلؤة الزرقاء) أو الفنان الإسپانى (جويا)... ولم تقتصر الأفلام على فنانى الرسم وحسب، بل شملت أيضًا الأدباء والموسيقيين والنحاتين وخلافه وأشياء أخرى كثيرة كان لنشرها إثراء فيما يسمى بالثقافة الشعبية ذات القاعدة العريضة فى كافة اللغات، فلغة السينما التى هى فى الأساس لغة صورة تصل إلى المشاهدين بكل السهولة واليسر والترجمات المصاحبة أو بدونها.

وكثير من فنانى الفيلم تكون أفلامهم حواراً بين الكلمة والصورة ومواجهة بين فن السينما وفن الرسم، بل إن كثيراً من فنانى الفيلم علاقتهم بفن الرسم كانت وثيقة وهى الأولى وهى الطريق إلى فن الفيلم، وحسب ما تعبه ذاكرتى من المبدعين الأجانب فالمخرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى مهندس رسام والمخرج الإيطالى فيدريكو فللينى رسام كاريكاتير والمخرج الهندى ستيا چيت راى رسام والمخرج اليابانى أكيرا كيروساوا رسام والمخرج الأمريكى ستانلى كوبريك وإن كان مصوراً فوتوغرافياً وليس رساماً، ولا ننسى المخرج الروسى سيرچى إيزنشتاين، أو مديرى التصوير ماريو توسى ونستور الميندروس وغيرهم كان لفن الرسم والصورة الفوتوغرافية الثابتة دور مهم فى حياتهم قبل أن يتحولوا إلى مبدعين حقيقيين لفن الفيلم، وبالطبع هناك آخرون لم تسعفنى ذاكرتى لتذكرهم.

ولهذا؛ فعلى المثقفين الذين يتعالون على فن الفيلم أن يغيروا نظرتهم ويعرفوا أن فن الفيلم هو امتداد حديث وطبيعى لفن الرسم بطريقة آلية تستعمل فيها التكنولوجيا بدلا من الفرشاة، وهذا لا يلغى أبداً فن الرسم، بل إن النبع يخرج المزيد من الماء.. وربما فى المستقبل سيكون هناك المزيد مما يخرج من هذا النبع.

* مدير التصوير نيستور الميندروس (إسپانى)، كان كثيراً ما يستعين بصور الفن التشكيلى لمرجعية تقرب له وللعاملين معه نوع وشكل وروح الصورة التى يريدها فى فيلمه، ويقول "فى فيلم "أيام السماء" Days of Heaven، فى بداية التحضير للفيلم كان قد سيطر على تفكيرى أعمال الرسام الإسپانى (بيرو ديلاً فرانشيسكا Piere Dalla Francesca وهو رسام له أسلوب قريب من رسومات عصر النهضة الأوروبية، وكنت أحب المحافظة عليها، ولكن مع بدء العمل فى التصوير اكتشف أن موضوع الفيلم بعيد عن مرجعية أسلوب (فرانشيسكا) وخاصة فيما يخص الألوان وربطها بالديكور والملابس وخلافه، وأيقنت بأنى أميل أكثر لمرجعية الرسام (داڤيد هوكنى) David Hackney وهو رسام إنجليزى معاصر من مواليد ١٩٣٧، تجنح رسوماته إلى الطابع الواقعى أكثر والألوان عنده صريحة تتميز بالإحساس اللحظى، وهو ما ساعدنى فى إعطاء فيلمى هذا المظهر التشبعى فى الألوان، واكتشفت بعد ذلك أن الرسام (هوكنى) من المعجبين برسومات (فرانشيسكا)، و أن (هوكنى) كان يستخدم أشياء حديثة مثل الكراسى وأُصص الصبار والنوافذ ومصابيح الإضاءة والأغطية، أشياء من الحياة الحديثة أكثر من المهم والأمر الشديد الاهتمام أن يهتم مدير التصوير بذلك التراث العظيم من الفن التشكيلى على مر العصور، وأن يستعين بنقاط من الانطباع العام فى الزمان والمكان والشكل والألوان والأسلوب وخلافه، لأن ذلك سيزيد من ثقافة الرؤية للمصور السينمائى، كما يمثل محوراً مشتركًا للاهتمام وضبط الرؤية بين مدير التصوير والمخرج ومصممى الديكورات والملابس".

(الميندروس) كذلك استلهم من الرسومات الرومانسية الألمانية مرجعه لفيلمه (الماركيز- دى أو) ويحكى أن الرسام الفرنسى جوجان Gaugin كان ملهمه فى أسلوب اللون بالذات فى فيلم (ركبة كينى) Claire's Knee، ومن المعروف أن (جوجان) قد تأثر بالألوان الطبيعية الصريحة أثناء إقامته فى جزر ?يجى ولكنه أعطاها مظهراً أكثر دكانة من طبيعتها ذات النصوع الطبيعى الصريح - واهتم (جوجان) بتجسيد وطبيعتها البدائية.

يضيف (الميندروس) أنه فى فيلم (أدلى.إتش)(H . ADELE) استخدم مرجعية لوحات من العصر الڤيكتورى، أما فى فيلم (الذهاب إلى الجنوب) فكانت مرجعيتى لوحات الرسام (ماكسويل پاريش) Maxwell Parrcsh وهو رسام أمريكى معاصر ذو طابع شعبى ورسم الكثير من كتب الأطفال والمجلات المصورة، وكذلك الرسام (ماينارد ديكسون) Maynard Dixon وهو رسام بريطانى يهتم بالطبيعية واللقطات الشخصية - البورتريه -

الكلاسيكية. هذان الرسامان كان لهما فضل تشكيل رؤيته البصرية فى فيلم (الذهاب إلى الجنوب)، وأعتقد أنى نجحت بذلك الطعم الخاص لهما فى إعطاء جو الصورة بالفيلم.

* أما مدير التصوير (چون ألونزو) John Alonzo وهو مكسيكى الأصل ويعمل على احترام مصدر الضوء فى الصورة Source of Light وهو الأساس فى عمله، وقد تعلم من هذا الرسام العظيم رمبرانت، كيف يكون مصدر الضوء موجوداً ومحترماً وأساسياً، ويرى (ألونزو) أن براعته فى استخدام مصدر واحد للضوء، أو عدة مصادر معًا، وإذا نظرنا إلى لوحاته عن قرب فسوف تجد الضوء يأتى من اتجاهات مختلفة ولا نعرف لماذا يفعل ذلك، ولكن يلاحظ دائمًا أن هناك ضوءًا أساسيًا محترمًا عند رمبرانت والإضاءة الضئيلة للخلفيات رائعة.

* بينما يرى مدير التصوير الأمريكى چون بيللى John Bailey أنه يجب على المصور السينمائى أن يضع أسلوبًا مرئيًا Visual Style يكون ملائمًا للفيلم وأحداثه - الدراما- وهو شخصيا من أشد المعجبين بفيلم المخرج الإيطالى (ربيرتولوتشى) ومدير التصوير العالمى (ڤيتوريو ستورارو) فى فيلم (الملتزم) وأنه كان يطلب من كل مخرج جديد يبدأ العمل معه أن يجلسا ليشاهدا هذا الفيلم معًا، لأن الفيلم سيمدهم بتلك الشحنة من الحماس والفن والرؤية البصرية الرائعة، ودائمًا ما يؤتى هذا النقاش بعد مشاهدة الفيلم ثماره الجيدة. ويؤكد (چون بيللى) أن المرجعية قد تكون فيلمًا نحتذى به، أو صوراً فوتوغرافية، كما حدث معه عند شرائه مجموعة صور فوتوغرافية ثابتة للمصور (الدوار كورتيز) وموضوعها عن الحياة للهنود الحمر الأمريكان، ولقد ساعده ذلك كثيراً فى بعض أفلامه، إن الصور الفوتوغرافية الثابتة قد تحمل أسلوبًا ما مفيداً فى ظلالها بالأبيض والأسود ومدى تباينها وعامة أنه يحب جمع الصور الفوتوغرافية كهواية تساعده كثيراً فى عمله السينمائى، ولقد بدأ ذلك من زمن دراسته فى جامعة جنوب كاليفورنيا واستمر عليه، وفى فيلم (الجوجولو الأمريكى).

ويقول: "كان للصور الفوتوغرافية لبيوت الأزياء الإيطالية انطباع جعلنى أستخدم هذا الأسلوب فى الفيلم، وهو إعطاء طابع الفيلم فى الضوء واللون فى تلك الإضاءة التى نسميها إضاءة هوليوود الحادة Hollywood Hard Light وهى أنسب شىء لتصويره عروض الموضة، أى أن الصور تحمل تباينًا عاليًا، فى هذه الفقرة كان الفيلم الملون يغلب عليه فى ألوانه النعومة والفَتَحان مثل لوحات الباستيل الشاحبة. وفى نفس هذا الفيلم طلبت من مصمم المناظر أن يدهن شقة الممثل بطلنا باللون الرمادى حتى تبدو ذات لون

واحد، بحيث يمكننى استخدام الحوائط فى خلق صورة أكثر دكانة وظلية أكثر مع الأكسسوارات التى أمامها وكذلك حركة الممثلين. وبهذا وصلت إلى أنه كلما نظرت إلى الشقة فى الفيلم وجدت أن لها رؤية مختلفة حسب نوع الضوء الساقط على الحوائط، وأصبحت الحوائط ذاتها مثل قطعة القماش التى سوف ترسم عليها لوحتك مثل الكناڤاة Canava، ولقد وصلت بذلك إلى نوع من الأسلوب المرئى مناسب للفيلم بالرغم من أن أحداثه تدور فى مدينة (لوس أنچيليس) ولكن صور مختلفة تماماً عن عشرات الأفلام التى صُوِّرت بهذه المدينة".

ويضيف: "إن الزمان والمكان فى تصوير أحداث بعض الأفلام مهمان للغاية؛ لأن ذلك يعطى للصورة الملونة فى الفيلم ذلك الطابع الفعال للأحداث، ولقد أراد مثلاً الممثل المخرج (رد فورد) أن يصور فيلمه فى الغرب الأوسط الأمريكى (Midwist)عندما تتساقط أوراق الأشجار الصفراء وتصبح السماء رصاصية اللون وملبدة بالغيوم، أى فى أواخر الخريف، وهذا النوع من التصرف يرجعه إلى الإضاءة والطبيعة فى اللوحات الإنجليزية الطبيعية أو أحاول التصوير على عدة أيام فى الساعة السحرية لطبيعة هذا الضوء السحرى".

و يرى مدير التصوير (چون بيللى) أن أى لقطة سينمائية بها عدد من العناصر التى تكون ذات قيمة عالية أو منخفضة باختلاف الوقت والظروف، وإذا كانت اللقطة بالكامل مجردة فالعنصر الأساسى فيها هو اللون ويكون عليك أن تقرر أى الألوان سوف يتراجع وأيها سيُظْهر نفسه، وكيف توازن بين الاثنين، فى الفيلم الأبيض والأسود تتعامل مع الضوء واللون بسهولة لأنه فيلم أحادى اللون، لكن فى الفيلم الملون أول شىء أضعه فى الاعتبار عندما أعد اللقطة هو موضوع اللقطة وهو ما أتناوله بالتحليل قبل أى شىء وأهتم بالاعتبارات التالية بأولوياتها، وهى: الألوان، والبعد البؤرى للعدسة، والحركة للكاميرا والممثلين وشكل التكوين الموحى.

* مدير التصوير الأمريكى (مايكل تشاپمان) Michel Chapman له رؤية جيدة فى استعمال اللون والضوء، ومرجعيات كثيرة تشكيلية وفيلمية فى عمله، ففى الإعداد لفيلم (النهاشين) أو (غزو النهاشين) يقول:

"شاهدت أنا والمخرج كثيراً من الأفلام القديمة كمرجعية بصرية، وكان أفضلها فيلم الرعب القديم (جزيرة الأرواح المفقودة) Island of Lost Souls الذى مثل به تشارلز لوتون شخصية عالم مجنون فى جزيرة نائية، كان مصور الفيلم (كارل ستروس) أكثر من رائع فى هذا الفيلم، وكان الفيلم مأخوذاً من نص روائى لأهم كتاب الثلاثينات إتش.ج. ويلز

G.H. Wells وبالرغم من أنه فيلم يصنف فى خانة الرعب، إلا أنه كان بالنسبة لنا درساً تعليمياً لهذه النوعية من الأفلام. وفكرت بصفة شخصية أنى يجب أن أعمل فيلما مثل هذا حاولت أن أعيد تشكيل الرعب الذى صوره (ستروس) بالأبيض والأسود بإستخدام التصوير الملون، ولقد استعملت أسلوباً فى الإضاءة مشابها للتعبيرية الألمانية، وكان هناك أيضاً أضواء لونها أزرق وبنفسجى فى الخلفية للأشخاص الموجودة بالصورة أو اللقطة، وقد كان الغرض أن تبدو الإضاءة متنامية Grow Light مع الحدث، كما لو كانت إضاءة للنيَّات، بمعنى أن هناك أسباب لما كنا نفعله، أننا نملك وسائل آلية وميكانيكية فى صنع الصورة ، عليك تشغيل هذه الآليات الأيات لتعطيك المتعة الجمالية والفنية.

فى أحد أفلامى ويسمى (قائمة ديل) The Duell List كنت أستعمل الإضاءة مثل الرسام (فيرميير) الهولندى وكانت الصورة جميلة والضوء يغطى كل شىء، لكن مع نفسى بعد ذلك قلت إن الفيلم ممل وسخيف وأنا لا أميل لهذا النوع من الضوء.. فى رأيى أنه غير درامى، ضوء جميل ولكنه محدود، إذا تركت لى حرية فى اختيار أساليب فى التصوير فلربما أستعمل المنهج التجريبى Experimenting، مثلاً ربما سوف أبداً وأحاول تصوير أشياء بالكاميرا مقاس ٨ مللى وأقوم بتكبيرها إلى مقاس ٣٥ حتى تصبح الصورة مليئة بالحبيبات، سوف أفعل أشياء مختلفة تماماً وسوف أميل لجعل الصورة تجريدية.

ويضيف (تشابمان) أنه فى فيلم (قواعد اللعبة) اتخذ من لوحات الرسام الفرنسى (رينوار) Renoir مرجعية أساسية فى المشاهد التى صورها فى الحديقة والمطر والحفل المقام بالمكان، أحببت الأسلوب الممتع والبسيط وألوان هذا الرسام فى موقف لوحاته المشابه لموقف أحداث الفيلم.

* مدير التصوير الأمريكى كونراد هال Conrad Hall من الذين بدأ عملهم بأفلام مصورة بالأبيض والأسود ثم تدرج إلى الألوان حينما فرضت نفسها وإنتاجها المستمر، وهو حاصل على جائزة الأوسكار فى التصوير السينمائى لمرتين.

ويعتبر (كونراد هال) من مديرى التصوير الذين كانوا متعاطفين مع تصوير الأبيض والأسود للمشاكل التى كانت موجودة فى نوعية الألوان فى الأفلام فى مرحلة الستينييات والسبعينييات من القرن الماضى، ولذلك فإن له آراء سابقة فى هذا لكن ما يهمنى الآن فكر هذا المصور فى صورته وتشكيل مفرداتها حسبما تاثر، يقول هال: "لقد تعلمت ما يفعله الرسامون عند اختيار موضوع اللوحة وأنا فى المدرسة، وكيفية استخدام ما تعلمته بشكل مؤثر فهذا أمر ثان، لكن المبادئ الحقيقية للموضوع يمكن التقاطها فى وقت قصير. من

إلهام أن تعلم كيف تكون الصورة مثل الوسام مايكل أنجلو أو كما يفعل الرسامون العظام، لكنك تشكل فى النهاية صورتك بنفسك، لأن لوحاتهم عاشت ولها طعم رغم الزمن، وعليك أنت الآخر أن تجعل من فيلمك – أى لوحاتك– تتسم بنفس الشىء أى تعيش للزمن ولها طعم ومذاق.

إذا كان هذا هو ما تريده أن يبدو فى صورتك عليك أن تدرس أعمال هؤلاء وتتشبع بهم لأنهم فنانون عظام. حقًا أنى بدأت بالأبيض والأسود ولكنى استمررت فى الألوان وكنت قد بدأت التعلم مرة أخرى، لقد تغيرت كشخص أو إنسان قابل للتغير، وهو ما غيرنى من حيث الأشياء المرئية، إننى لا أقول إنى سوف أقوم بتصوير هذا الفيلم مثل هذا المصور أو الرسام، كيف تستقبل الحياة بنوع من التعاطف وكيف تصنع صورة هذه الحياة معايشتها وتكون صادقًا".

صور (كونراد هال) فيلم (يوم الجراد). وكان الفيلم يسوده اللون الأصفر الذهبى، وكان يقصد ذلك تمامًا ويتعارض قليلاً مع المخرج، وفى ذلك يقول عن هذا يقول عن هذا التصرف: "بعد أن قررنا أن أسلوب الفيلم سوف يكون رومانسى أكثر منه بسيطًا وواقعيًا، كان علىَّ تحقيق هذا الأسلوب بصريا وبإحدى الطرق، منها إستخدام ضوء منتشر مما يجعل الصورة تبدو مريحة وأنعم مثل النسيج الذى بعضه خشن وبعضه ناعم، نفس الشىء هنا فى الصورة السينمائية، وهذا يعطى للصورة تحقيقًا رومانسيًا، ثم أخذت اللون الأصفر الذهبى كلون سائد يعطى لهذه الرومانسية دفئًا، وكان هذا سبب الخلاف الوحيد بينى وبين المخرج (جون شلزنجر).

لأنه كان يريد أن يعطى الصورة بجانب ذلك نوعًا من التباين الأعلى، ولقد فاز هو فى النهاية بهذا التباين وأنا احتفظت بذلك اللون الأصفر الذهبى.

وإختلفنا مرة أخرى فى منظر أزرق اللون فى الفيلم، وهو مشهد يدور فى بار حيث تكون شخصيته أنثى تقوم بالرقص الخليع، وهو أراد هذا الأزرق، وأصر عليه وأنا لم أحبه ولكنى رضخت لطلبه كمخرج فى النهاية ولكن الفيلم فى الأساس يسوده اللون الأصفر الذهبى".

* أما مدير التصوير لازلو كوڤاكس Laszlo kovacs وهو أمريكى من أصل مجرى، فإن المرجعية التشكيلية عنده ضرورة وفى أحد أحاديثه يتكلم عن استخدام المرجعية التشكيلة للأفلام الأقدم التى صورت فى فترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضى، ويقول فى ذلك: "لقد اشتركت فى العديد من الأفلام التى يكون للمخرجين بصمة من السيادة والدور

التقدمى، قال لى أحدهم: شاهد هذا الفيلم هذا ما أشعر به وأريد أن يكون فيلمى بهذا الشكل، وتعرف المادة التى تريد تصويرها وتفهم ما يريد، ثم تتخيل الصور التى طرأت على مخيلتك وأنت تقرأ بدون تأثيرات خارجية، يمكنك أن ترى مدى البعد أو القرب بين رؤيتك ورؤية المخرج، لا يهم اختلافكما لأن الفكرة فى استحضار كلتا الصورتين معًا.

عند القيام بهذه العملية يمكنك حتى عمل التحسينات اللازمة عليها، أحيانًا لا يمكنك إيجاد مرجع مرئى وتكون مجبرا على عمل ذلك بشكل شفاهى وهو الأمر القاسى؛ حيث إن عملية ترجمه الصور المرئية شفاهية عملية شبه مستحيلة!! كيف أصف فيلم أو لوحة ولم أرها من قبل؟ إن تخيل الرؤية واحد من العناصر التى لا تقل أهمية عن اختيار العدسة أو اختيار حركة الكاميرا، بمجرد أن تجد داخل رأسك هذه الرؤية تعرف كيف تخلقها على الشاشة، وهى تأتى مع الخبرة والتمرس فى العمل فى التصوير السينمائى".

* كما يرى مدير التصوير الأمريكى أوين رويزمان OwenRoizman أن الأسلوبية لمدير التصوير تنبع أساسًا من التذوق، وبما أننا نتذوق الفن التشكيلى ونهضمه، فإنك فى عملك السينمائى سوف تقوم بتجويد العمل والوصول به إلى الكمال. وهو يرى أن الأساس فى التصوير السينمائى الملون أن يكون مدير التصوير واعيًا بباله ألوانه؛ لأن ذلك سيطبع الفيلم بإحساس خاص، فإن اختيار الألوان الصريحة والألوان الممزوجة يجب أن يكون سليمًا وفعال.

* (ماريو توسى Mario Tosi مدير تصوير أمريكى من أصل إيطالى، دارس وخريج كلية الفنون الجميلة بروما، وسحره فيلم المخرج (روبرت وايز) فى عام ١٩٦١ (قصة الحى الغربى) West Side Story فقرر السفر إلى الولايات المتحدة، ليرى كيف يصنعون ذلك السحر، وعمل فى البداية فى رسوم المتحركة ثم درس على حسابه الخاص حرفية التصوير السينمائى، وأصبح من مديرى التصوير الكبار هناك، ولقد أفادته دراسته التشكيلية كثيرًا فى أعماله الفيلمية. وهو يقول فى ذلك فى الرسم نستخدم الفحم وندرس العمق والموضوع والظل والشكل، وهو نفس الشىء فى الصورة السينمائية، الرسم علمنى أيضا التذوق واستخدام الألوان وإضافتها".

وفى تعريفه للمصور الخلاق الفنان المبدع، يرى أنه يجب أن يدرس السيناريو جيدا من جميع النواحى ومع المخرج ويبدأ باللقطة مع الجوالعام والحركة واللون، ودائما يجب أن يكون سعيه وبحثه الدؤوب لإظهار نوعية جيدة من الصور، لتصبح القصة حية أمام المشاهدين وفى عقولهم، سواء كان ذلك بوعى أو عن غير وعى.

يقول مدير التصوير البريطانى بيللى ويليامز BillyWilliams "صورت أول أفلامى الروائية بالأبيض والأسود، وهو فيلم هزلى منخفض التكاليف، وكل أفلامى الأخرى بعد ذلك ملونة، إلا أننى عندما أقوم بعمل الإضاءة أفكر فى درجات اللون الأبيض والأسود والرمادى أكثر من تفكيرى فى الألوان، لأننى عند توزيع الضوء أحاول دائمًا عمل فصل بين جسم مضىء أمام ظلام أو ظلام أمام ضوء، أحب أن أعتمد على الفصل المتدرج أكثر من الاعتماد على اللون لفصل الأشياء فى الصورة، أنا بالطبع أعنى أن اللون يمكن أن يقول الكثير، ولكن إذا كان بإمكانك دمج الاستخدام السليم للون مع الفصل المتدرج للأبيض والأسود، فتحصل على منظور رائع للصورة من حيث التكوين وعمق مجال الصورة.

إذا نظرنا إلى اللوحات العظيمة التشكيلية، فسوف نجد أنها رغم كونها بالألوان إلا أن بها فصلاً متدرجًا مما يعطيها منظورًا أعمق ويجعلها تكاد تكون ثلاثية الأبعاد. أنا لا أحب التكوينات الملونة المسطحة ولا التصوير المسطح، أكره رؤية الوجوه أمام حائط بنفس درجة اللون، الأمر الذى ينتهى بالصورة إلى أن تندمج مع الحائط، حتى تكاد لا تتبين الوجوه من الحائط بمعنى أنى أجعل الأشياء فى الصورة من اختيارى أو مختارة، فإنه يوجد الكثير من الأشياء التى تختلط فى الصورة السينمائية وهنا يصبح الاختيار مهمًا، ديكورات المنظر، العدسات، مكان وضع الكاميرا، مكان الممثلين، مكان الإضاءة وكل ذلك من المتغيرات المستمرة سوف يتلقاه المشاهدين بالطريقة التى ستصور بها الفيلم، فإذا فعلت ذلك بشكل جيد فإنك تقوم بتوجيه المشاهدين نحو حقيقة المشهد، بينما إذا ما فعلتها بشكل سيئ فإنك تعطى المشاهد فيلما بدون مركز – بؤرة– ويكون مثل الرسم التشكيلى السىء، عليك أن تجد البؤرة وعليك أن توجه مشاهديك نحو ما هو مهم دراميًا".

و(بيللى ويليامز) من أكثر مديرى التصوير الذين يأخذون الفن التشكيلى مرجعًا فى أعمالهم، وهو متذوق لهذا الفن الجميل، وأذكر أنه كتب مرة مقالاً على لوحة موجودة فى متحف أورسى بباريس باسم (كشت خشب الباركيه) للفنان الرسام جوستاف جايلليبوتى، وكان يجلس أمامها بالساعات، وهى ذات مساحة كبيرة على أحد حوائط المتحف، ولقد تأثرت أنا الآخر بهذه اللوحات الجميلة قبل أن أعرف حب (بيللى) لها، بل إننى وصفتها فى أحد مؤلفاتى كمثال لتأثير التصوير الفوتوغرافى الثابت على فن الرسم فى القرن التاسع عشر.

* مدير التصوير (ڤيلموس زيجموند) Vilmos Zigmond أمريكى من أصل مجرى، هرب من بلاده فى عام ١٩٥٦ هو وزميله (لازلو كوڤاكس) بعدما صور آلاف الأمتار بكاميرا ١٦١ مللى عن ثورة الشعب المجرى ضد السوفيت الذين حاولوا قهر هذه الثورة بالدبابات والقوة، وهما خريجى مدرسة السينما فى المجر، ولقد احتضنتهما الولايات المتحدة بعد هروبهما إلى فرنسا، وأصبحا بعد عدة سنوات من أهم مدير التصوير هناك، وخاصة أنهما كان يصوران بحلول لم تتعود عليها السينما الأمريكية، وهذه الحلول هى التكاليف البسيطة مع السرعة فى التنفيذ والجودة فى الصورة السينمائية، وهذا ما جعلهما فى الصفوف الأولى بسرعة، وكان لتأثرهما بالمدارس الأوروبية اللذين هما أصلاً منها دور كبير فى منهج التصوير فى الولايات المتحددة لهذا الأسلوب وانتهاجه.

و(زيجموند) دارس للفن التشكيلى فى كلية السينما بالمجر، وفى أحيان كثيرة يفضل أن يأخذ مرجعية تشكيلية ويعرضها على الآخرين وبالذات المخرج ومهندس المناظر لشرح وجهة نظره وتقريبها لهم، ويقول فى ذلك "عندما نبدأ فيلما أكون حقيقةً لا أعرف كيف أشرح للمخرج الشكل أو النظرة التى نحاول عملها للصورة السينمائية، عندى الكثير من الكتب عن اللوحات وكتب فى الفوتوغرافيا، وكتب فى الفن التشكيلى، وكمثال بدأنا تصوير فيلم (ماك كاب والسيدة ميلر). أحضرت كتاباً للمخرج (ألتمان) مليئًا باللوحات اشتريته من فانكوفر بكندا للرسام (أندرو ويث) Andrew Wyeth، وهو رسام أمريكى معاصر مواليد ١٩١٧ اشتهرت لوحاته بالطبيعة وقربها الشديد من الأسلوب الفوتوغرافى الشاعرى، ولقد أثر بشكل كبير فى المصورين السينمائيين الأمريكيين بالشكل واللون والقطع، وخاصة فى طبيعة لوحاته البورترية، ويعتبر هو والرسام الأمريكى (إدوارد هوپر) Edward Hopper (1882-1967) أحد منابع التأثير للسينمائيين الأمريكيين وهما مرجع لهم – المؤلف– وقلت له ما رأيك فى هذه الصورة الخافته والناعمة المرسومة بالألوان الباستيل وقد أحبها كثيرا، ولقد أخذت نفس الكتاب معى إلى المعمل السينمائى وأخبرتهم أن مثل هذه النوعية من الصور هى هدفى فى التصوير ويجب أن يكون هدفكم كذلك فى طبع الصور بهذا الشكل، وبهذا تكون الصورة التشكيلية قد أغنت عن عشرات الكلمات فى الوصف وفى فيلم أخر أخذت مجموعة صور من كتاب وكانت الصور تشبه كثيرًا صور الأبيض والأسود وبها بعض الألوان، وعندما شاهدها المخرج صرخ قائلاً: رائع حاول أن تصل إلى هذا الشكل وفى الحقيقة الديكورات كانت قد تم دهانها بالفعل، ولكن بعد مشاهدة الصور أعيد دهان الديكورات ثانية لتلائم الشكل واللون الذى عليه الصور، لذا

الصور التشكيلية والفوتوغرافية يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة، إذا فكرنا فى السينما كنوع من الفن البصرى فسوف نجد الكثير من الأشياء المشتركة بينها وبين الرسم التشكيلى والتصوير الفوتوغرافى".

إن خبرة المصور السينمائى ومخزونه البصرى تتكون معه مع الزمن، وهذا المخزون البصرى هو الزاد الذى يحمله المصور بعد ذلك فى عمله داخل الأستوديوهات، وتكون اللوحات فى المعارض وملاحظة الطبيعة وحركة الضوء من خلاله أحد أهم ميزات المصور اللاقط المبدع.

ولذا يقوله زيجموند فى ذلك: "الفن التشكيلى له تأثير عظيم على نفسى، كلما وجدت أو سنحت لى الفرصة للذهاب إلى المتاحف ومشاهدة اللوحات الكلاسيكية وهؤلاء الأساتذة الألمان ورمبرانت وچورچ ديلاتور.. هؤلاء هم الكلاسيكيون، هم القواعد الأساسية للمصور السينمائى لأننا تعلمنا الإضاءة من هؤلاء، يمكننا أن ندرس كل لوحة منفردة ونحاول استخدام هذا التكنيك الخاص بالإضاءة فى أعمالك الفوتوغرافية).

* (چاك كارديف) Jack Cardiff مدير تصوير إنجليزى مهم يطلق عليه أنه أعظم من صور بالأفلام الملونة، ولقد حصل على الأوسكار الأمريكى عن فيلمه (الحذاء الأحمر) The Red Shoes، كما أنه أخرج فى مرحلة الستينيات فيلم (أبناء وعشاق Sons and Lovers ونال الكثير من التكريمات فى المجتمع من فنانى بريطانيا والولايات المتحدة. ولقد نشر (كارديف) سيرته الذاتية فى كتاب عام ١٩٩٦ باسم (الساعة السحرية) ، ولقد نشأ وعمل مع والديه فى المسرح الإنجليزى (الڤودڤيل) Vaudeville، ولقد بدأ بعد ذلك من أول درجات السلم عندما عمل بالسينما، حيث أمسك الكلاكيت وأصبح أصغر من يعمل بهذه المهنة فى التصوير الإنجليزى ومن المعروف أن هذه المهنة تتبع التصوير فى الخارج عكس بلادنا حيث تتبع الإخراج.

(وچاك كارديف) من المصورين السينمائيين الذين حكوا بإسهاب تأثرهم بالفن التشكيلى فى سيرته الذاتية، ويقول: (عندما كنت فى حوالى التاسعة من عمرى، نظمت مدرستى رحلة إلى زيارة أحد معارض الرسم الفنية، لم أكن قد رأيت أى لوحات من قبل، وفجأة وجدت نفسى فى هذه الحضرة الفسيحة المملوءة بهذه الأحلام الملونة والتى بهرتنى واقتحمت نفسى، منذ هذه اللحظة أصبحت كلما سافرت مع والداى فى رحلاتهما المسرحية ذهبت إلى المتاحف المختلفة قدر استطاعتى.

كان الرساموين أبطال طفولتى، وكنت كلما تأملت ودرست لوحاتهم المعلقة فى المتاحف اقتنعت أو أدركت أن كل هذه الأعمال إنما مردها إلى الضوء. الضوء يأتى دائمًا من اتجاه معين فيخلق الظلال، كان (كارڤاجيو) - Caravaggio من رسامى عصر النهضة الأوروبية وامتازت لوحاته بالضوء الناعم ودفء اللون (المؤلف)- على سبيل المثال رجل الضوء الواحد، وهو يجعل الضوء يمسح اللوحة من زاوية جانبية، أما إضاءة (ڤيرمير) Vermeer فكانت نقية وبسيطة بشكل غير عادى، كان يعطى اهتمامًا شديد للطريقة التى ينعكس بها الضوء ليعانق بلطف كل ما يقع عليه استخدم (رمبرانت) Rem-brandt ضوءًا شماليًا مرتفعًا وتجشم مخاطر جسيمة، بينما كان الرساميين المعاصرون يضيئون موضوعاتهم ليظهروها بأحسن مزاياها وصفاتها، كان البشر الموجودون باللوحات مثل لوحة (الحارس الليلى) جزئيًا مبهمين غير واضحين بفعل الظلال.

هؤلاء الأساتذة علمونى دراسة الضوء وأصبحت بعد ذلك عندى عادة تحليل الضوء الذى يسقط على أى مكان أو منظر أتواجد به أينما ذهبت، فى غرفة فى حافلة أو قطار أو صديقة وشاهدت ما يصنعه الضوء على وجوه البشر فى هذه الأماكن المختلفة، ومع التقدم فى حياتى الفنية الخاصة بالتصوير السينمائى أصبحت قادرًا على معادلة هذه الأفكار والخبرة فى أفلامى".

إن دراسة (كارديف) للون والضوء فى لوحات كبار الرسامين، جعلته يدرك جيداً التأثيرات الرائعة لما يضعهما الضوء واللون.

ويضيف من خبرته أن مدير التصوير الابتكارى الذى له نزعة فنية، من الضرورى أن يجد المخرج الذى يناسب هذه النزعة الابتكارية ويتماشى معها.

ويبيِّن (كارديف) الفارق بين الرسام والمصور السينمائى فى ما يلى ويقول: (إنه بالرغم من أن مدير التصوير يمكن أن يساعد على تطوير طريقة جمالية الفيلم، إلا أنه لا يستطيع أن يتحكم بنفس الطريقة التى يمكن التحكم فيها فى اللوحة الثابتة والساكنة، الممثلون دائمًا فى حالة حركة، وكذلك الكاميرا وعليك أن تضع قيد الحسبان والعقل أن حركة الكاميرا يجب دائمًا أن تخدم القصة والشخصيات. التصوير السينمائى يجب ألا يجذب الانتباه فى حد ذاته، لقد تعلمت كيف أعمل من خلال مشاهدتى لأفلام الكارتون حيث حركة الكادر -الإطار- لها علاقة بالموضوع بشكل تام، ونظرا لأنها مرسومة باليد، فإن التوقيت لا يكون فجائيا، هذه الطريقة ما لم يكن هناك هدف درامى لهذه الحركة تطفو عاليًا أو تنزل بسهولة بين الموقع).

(كارديف) عمل أستاذاً بعد ذلك لعدة سنوات وكان يشجع الدارسين على دراسة الرسم بشكل دقيق ومنتبه مشوق وخاصة فى الضوء واللون والشكل.

* مدير التصوير السويدى (سيفن نيكفيست) Sven Nykvist ربما من المفيد باختصار أن نعرف قصة (نيكڤست) مع التصوير من البداية وما جذبه من الصغر، كان والده من العاملين فى الأرساليات بالكونغو، وبدأ التصوير بالكاميرا الفوتوغرافية الثابتة هناك وكان يصور الأفارقة وهم يبنون الكنائس والطبيعة الساحرة، ثم بعد ذلك تركه والده مع عمته فى ستوكهلم فعمل فى سن السادسة عشرة كموزع جرائد ليكسب نقود لشراء كاميرا سينمائية ٨ مللى واستخدمها فى تصوير المباريات الرياضية حيث كان اهتمامه الأكبر، بالتدريج اهتم بالتصوير كهاوٍ، وأغضب ذلك والديه لأنهما أدركا أنه اتجه إلى العمل فى السينما وكان ذلك بالنسبة لهما خطيئة وإثما كان يذهب إلى السينما كل ليلة، ثم عمل فى وظائف عدة عند مصورين سينمائيين حتى أتيح له أن يكون مساعد مصور، أتيحت له الفرصة ومترجم فى إيطاليا فى مدينة السينما شينيشتا Cinecitta وانفتح أمامه كنوز الفن التشكيلى هناك، روما وإيطاليا متحف مفتوح بالنسبة له وتشكل ذوقه ومعرفته وهو فى إيطاليا، حيث رجع إلى ستوكهولم ، مشبعا بدفء السينما الإيطالية، وأتيحت له الفرصة أن يعمل مع أهم مخرج سويدى وقتها (إنجمار برجمان) فظهرت موهبته الفذة التى قادته إلى العالمية. ودائما يرجع (نيكفيست) الفضل فى ثقل حبه وموهبته إلى الفن التشكيلى الذى أصبح جزءًا من حياته، وهو يقول عن نفسه "لست شخصًا يعتمد على التكنولوچيا بدرجة كبيرة لا أقيس درجة الضوء والظل فمثلاً أنا أقرر مثل هذه الأشياء بالعين، أحب أن أرسم من خلال خبرتى وشعورى عند التصوير السينمائى، أشعر أحيانا بالخجل من كونى أفتقر إلى الاهتمام بالفنيات أو التكنيك الحديث فى التصوير، وأفضل أن أعمل بأقل أجهزة ممكنة، إذا ما وجدت عدسة جيدة وكاميرا صالحة ثابتة. هذا هو ما أريد"

ويضيف (نيكڤيست): "أثناء عملى مع "إنجمار برجمان" تعلمت كيف أعبر بالضوء واللون عن الكلمة المكتوبة فى النص، وأجعله يعكس الفروق الطفيفة فى الدراما، لقد أصبح الضوء عاطفة تسيطر على حياتى بشكل عام، يصبر (إنجمار) على شهرين الإعداد لأى فيلم، أو أصل فيه دراسة الضوء الجميل الشمالى الذى لدينا فى السويد وكيف توظفه مع القصة والفيلم".

* يعتبر مدير التصوير الفرنسى (داريوس خوندجى) Darius Khondji من أبرز مديرى التصوير الجدد، وهو مولود فى طهران وخريج جامعة نيويورك درس بها السينما وأحب

التصوير والسينما فى طفولته وشاهد أمهات الأفلام فى السينما الفرنسية، وأخته هى من شجعته لدخول إلى عالم الأفلام حيث كانت تعمل فى السينما الفرنسية، وأخبرته حيرن وجدت شغفه بالسينما، بأن الفيلم لغة عالمية وإن أحب الأفلام فإنه سيصبح جزءًا من عائلة تتعدى الحدود القومية والثقافية لكل الشعوب، شاهد فيلم (ستورارو) الملتزم Confermist وأثر فيه بشدة، من أفلامه (سبعة) Seven عام ١٩٩٥، (سرقة الجمال) Stealing Beauty عام ١٩٩٦ (إيڤتا) Evita عام ١٩٩٧ وغيرها بشكل واضح فى صورته السينمائية، مؤمن بالحداثة فى كل شىء ويعلن ذلك، له مرجعية تشكيلية كبيرة فى أغلب أفلامه، وكذلك فوتوغرافية وسينمائية للأفلام القديمة.

ويقول فى ذلك "وظيفتى هى مساعدة المخرج للوصول إلى الشكل البصرى لفيلمه، وهى عملية دقيقة وحساسة لذلك فإن علاقتى بالمخرجين لا يمكن أن تكون مهنية فقط وعادة ما تصبح صداقة حميمة أثناء فترة تعاوننا لا أشعر بأنى لى أسلوبًا معينًا. فكل فيلم أصوره له عالمه البصرى الخاص. أحاول أن أفهم ماهية الفيلم والقصة من خلال دراسة السيناريو والحديث مع المخرج ونناقش معا شكل وشعور الفيلم وغالبا بمساعدة مراجع أخرى، فى فيلم (الأطعمة المحفوظة) Delicatessen عام ١٩٩١ استلهمنا بمساعدة شكل الأفلام الفرنسية فى فترة الثلاثينيات، أما بالنسبة لفيلم (مدينة الأطفال المفقودين)The City of Lost Children عام ١٩٩٥ فأخذنا مرجعية بصرية لأعمال الرسام (أوتو ديكس) Otto Dix، وأما فى فيلم (إيفتا) فدرسنا أعمال الرسام الأمريكى (چورچ بيلوز) George Bellows، وله أسلوب واقعى أقرب إلى الانطباعية فيه روح أوائل القرن العشرين، فى فيلم (سبعة) كانت مرجعيتنا فيلمان (Klute) نظرا لأسلوبه فى الإضاءة المرعبة، وفيلم (الوصلة الفرنسية) French Connectionبسبب نوعيته الوثائقية ذات الحدة، وأفلام الرعب الأمريكية فى مرحلة الأربعينيات كانت ذات تأثير كبير عند إعداد فيلم (النتيجة ألين) Alian Resurrection بالإضافة إلى رسومات (فرانسيز بيكون) Francis Bacon حيث لا تعرف أبدًا من أين يأتى الضوء، ويبدو كما لو كان منبعثًا من الشخصيات".

يقول (خوندچى) إنه يرافقه دائمًا كتاب (الأمريكيون) The Americans لمؤلفه روبرت فرانكس، لأنه يمده دائما بروح الحداثة فى أفلامه.

* الجيل الجديد من مديرى التصوير العالميين أكثر التصاقًا بتراث الفن التشكيلى العريق، ومن ضمن هؤلاء مدير التصوير البرتغالى (إيدوردو سيرا) Eduardo Serra ولد فى لشبونه ودرس الهندسة قبل أن يضطر للهروب إلى فرنسا لنشاطه المعادى للحكم

الديكتاتورى لسيلازار، عاشق للسينما فأكمل دراستها فى مدرسة (لويس لومبير) بباريس ثم نال درجة علمية من جامعة السربون فى تاريخ الفن والآثار، ثم بدأ العمل كمساعد مصور مع مدير تصوير من أهم مديرى التصوير الفرنسيين الأحدث فى فرنسا (پيير لوم) Pierre Lhomme، ثم صور أول أفلامه عام ١٩٨٠ فى فرنسا وأخذت صورته تأخذ شهرتها من هناك. ويرى (سيرا) أن الفرق الأساسى بين السينما الأوروبية والأمريكية أن الأولى تعتمد على فنية الصورة أكثر من السينما الأمريكية التى تكون الكلمة فيها ذات السيادة الأولى وتأتى بعد ذلك الصورة، وكغيره من مديرى التصوير المتميزين تكون مرجعيته التشكيلية والفوتوغرافية تحت المجهر أثناء إعداده لتصوير الأفلام وهو الآخر من المؤمنين بأهمية طبيعة الضوء وهى المدرسة الأحدث فى التصوير السينمائى الآن، حيث كثير من المصورين الجدد يرون أن الإضاءة المتبعة فى التصوير السينمائى منذ مولده متأثرة بشكل ما بالأسلوب المسرحى Theatrical Lighting حيث يكون الممثل والموضوع مضاء بحزم من الضوء Beams of Light وهذا الاتجاه يعتقد كثيرون من السينمائيين أنه حديث ولكن فى الحقيقة هو ذو جذور فى تاريخ الفن، و(سيرا) استعمل صوراً فوتوغرافية لحياة الإسكيمو كمرجعية بصرية من صور المستكشف الفرنسى (بول إيميل ڤيكتور) فى فيلمه (خريطة قلب بشرى) Map of The Human Heart عام ١٩٩١ ،كما استعمل الصور الفوتوغرافية (لچويل ميرويتز) Joel Meyerouitz كمرجعية لفيلمه (زوج مصففة الشعر) The Hairdresser's Husband عام ١٩٩٠ ويقول (سيرا) عن الفن التشكيلى فى رأيه التالى "ظل الرسم حتى عصر النهضة يقدم لنا العالم بمستوى رمزى، ولكن مع ظهور الحركة الإنسانية وعلاقات جديدة بالعالم، اهتم الرسم بأن يكون مماثلاً للطبيعة وأصبح يبحث عن إعادة تقديم المنظور من أجل خلق إحساس عقلانى للفراغ. أظهر الضوء هذا الفراغ وأعطى اهتمامًا خاصًا لطبيعته ومن أين يأتى هذا الضوء، وكيف يشكل ملامح الشخصيات ويؤثر فى الألوان".

ولذلك نجد أن (سيرا) يعجبه بشكل كبير الطبيعية فى الضوء واللون وفنانون مثل (?يرمير) و (روفائيل) و (رمبرانت) يشكلون عنده حبًا وفهمًا جميلاً لأعمالهم. ولذا استخدم الضوء الناعم من الإضاءة الفلورسنتية بشكل كبير فى أفلامه، ولقد أستوردها من الولايات المتحدة إلى فرنسا لأن الأنواع المتواجدة هناك أفضل للتصوير السينمائى وبالرغم من أن إضاءة الفلوريسنت معروفة ومستعملة منذ فيلم التعبيرية الألمانية (متروپوليس) Metroplisللمخرج فريتزلانج، إلا أنها كانت تستعمل بقلة حتى طور

الأمريكيون نوعيتها وتحكمها وأصبحت إحدى سمات التصوير السينمائى الأحدث الآن.

* مدير التصوير الإنجليزى (روجير دياكينس) Roger Deakins خريج أكاديمية باث (Bath)للفنون، حيث درس الرسم والتصوير الفوتوغرافى ثم التحق بعد ذلك فى المدرسة الأهلية للسينما والتليفزيون فى بريطانيا، وعمل فى إخراج وتصوير أفلام وثائقية وأفلام عن الأحداث الجارية وأفلام دراسات أنتروبولوچية وأفلام عن الفنون التشكيلية، وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨٣ مع المخرج فان موريسون باسم (وقت آخر ومكان آخر) Another Time Another Place ولقد عمل كمصور فوتوغرافى وجاب كثيراً من بقاع الأحداث الساخنة فى العالم، وهذا أفاده كثيراً فى احتكاكه مع الواقع وبالذات فى حرفة التصوير، ولهذا نجد أن أسلوبه الذى اتبعه بعد ذلك فى الإضاءة الطبيعية الناعم الذى كان جديداً على السينما البريطانية، ويمكن أن نطلق عليه أنه متأثر أكثر بالأسلوب الفرنسى ومصورى أوروبا الشرقية وروسيا أمثال الروس (فاديم يوسف) وغيره. وبما أنه دارس أصلاً للفن التشكيلى، فلقد استشهد بكثير من اللوحات وفى عصور مختلفة، فنجد أن لوحة (الثالوث) للرسام الإسپانى إلجريكو El Greco، أو لوحة (الكابوس) للرسام هنرى فوسيلى Henry fuseli، أو لوحة (آكلو البطاطس) للرسام الهولندى ڤان جوخ، أو لوحة (التمثال الصامت) للرسام چورچيو دى شيرتو، وغيرها من اللوحات وهو يتخذ مثل هذه اللوحات مرجعية أساسية فى تصويره السينمائى تكون، وهو يقول فى ذلك: "أنا أحاول تصوير الأشياء بالطريقة التى أراها بها وأنا أحمل مخزوناً تشكيلياً كبيراً، بمعنى أنى أعمل بدون مفهوم مسبق حول ما يجب أن تكون عليه الأشياء".

* المرجعية التشكيلية الفرعونية لشادى عبد السلام: يقول "أنا لست أسعى إلى شكل سينمائى مصرى بالعودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية، ومن هذه الحادثة الاستكشافية أعبر عن شخصية الإنسان المصرى المعاصر الذى يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد".

هكذا تكلم واحد من أهم مخرجى السينما المصرية فى تاريخها حتى الآن، وصانع فيلم روائى وحيد ومجموعة من الأفلام الروائية والتسجيلية، واحد كان له الفضل علىَّ أنا شخصيا، لأنه أعطانى الفرصة الأولى كمحترف فى المركز التجريبى الذى كان يرأسه وأنا ما زلت طالباً فى الصف الثالث بالمعهد العالى للسينما.

ولد شادى عبد السلام بالإسكندرية ١٩٣٠ وتربى بين الإسكندرية والصعيد بالمنيا، بدأ يحب الرسم منذ طفولته، وفى سن الثلاثة عشرة رقد فى الفراش حتى سن الخامسة عشرة

لأن طول قامته المتزايد سريعًا كان يعرض قلبه للخطر، وكانت هذه فرصته الذهبية للقراءة والرسم. هو من أسرة ميسورة، والده مستشار ويملكون بعض الأطيان، بعد هذين العامين أصبحت حركته أبطأ وأصبح فى سن المراهقة انعزاليا إلى حد ما، عاطفيا جدا، ومتأخرًا جدا فى الدراسة. درس فى كلية ڤيكتوريا بالإسكندرية وهى من كليات الصفوة، مما جعله يتقن الإنجليزية ودرس نصوص شكسبير الذى تأثر بها كما لم يتأثر بأى كاتب آخر، ودخل كلية الفنون الجميلة قسم عمارة وتخرج عام ١٩٥٤. سافر إلى لندن لدراسة الفن المسرحى ودخل الجيش مجندًا، ثم عمل مساعد مخرج فى الأفلام المصرية، ثم مهندس مناظر ومصمم ملابس، حتى قرأ قصة المومياوات واكتشافها فى الدير البحرى وكان ذلك عام ١٩٥٤، وكتب قصيدة شعرية بلسان شخصية الغريب من ٤٠ سطرًا.. ومن وقتها تراوده فكرة عمل فيلم عن هذا الحادث.

حتى حانت الفرصة عندما كتب سيناريو فيلم المومياء، ولم يكتبه بالشكل التقليدى كما نعرفه فى السينما، بل إنه رسمه ويقول فى ذلك: "أنا أكتب الفيلم كما سيعرض على الشاشة ولهذا تتساوى هذه المرحلة عندى مع الإخراج" وبالطبع أنا لن أنقد أو أحلل هذا الفيلم الرائع؛ ولكنى سألقى الضوء فقط على استغلال شادى عبد السلام ومدير تصويره عبد العزيز فهمى ومهندس مناظرة صلاح مرعى، للمرجعية فى هذا الفيلم من حضارة الأجداد ولقد أبهرونا وأمتعونا بها. ولقد تكلمت سابقًا عن المرجعية اللونية وألوان الباستيل فى الفيلم. وشادى مع مجموعة عمله الرائعة أخذت من الفن التشكيلى المصرى الرائع مرجعية كاملة للفيلم حسب قوله وتصريحاته العديدة –هدفه العودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية– وإذا كان قد سبقه من قبل النحات العظيم محمود مختار، إلا أن شادى انفرد بتقديم هذا الفن الفرعونى حديثًا بلغة السينما، والحدث الدرامى.

يقول الدكتور مريدى النحاس فى مقال نشر له مجلة (القاهرة) فى ديسمبر عام ١٩٩٤، كعدد خاص تذكارى عن الفنان شادى عبد السلام فى مقارنة ممتعة يجب الالتفات إليها.. يقول:"كان شادى يتعجب لتمكن عادات الدول البترولية من بلد أنتج إحدى أقدم وأعظم الحضارات، إن محو ذكرى هذه الحضارة من الوجدان المصرى الحديث، اللهم إلا إذا استثنينا قطاع السياحة، جرد المصريين من الحد الأدنى للفخار الوطنى الضرورى لنهوض المجتمع ولم يكن شادى شوفونيا أو متعصبا؛ ولكنه محق فى افتقاد الروح الإيجابية والثقة بالنفس فى كثير من جوانب حياتنا، وكان يرى أن إحياء ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس الحقيقى بها كإنجاز وليس من باب الخطابة أو الحماسة من شأنه إعطاء

المصرى الحديث دفعة قوية إلى الأمام، ولكيلا ينعت مثل هذا التفكير بأنه ضرب من الخيال أو الرومانسية المفرطة فإنى أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام. إن التشابه بين شخصية شادى عبد السلام ورواد عصر النهضة الأوروبى (١٦٠٠/١٣٠٠) ملفت للنظر من الوصلة الأولى.

لقد أقر عصر النهضة ظاهرة الإنسان متعدد الملكات Uomo Universale الذى يفيض حيوية ونشاطا مبدعا.. وعلى رأس هذه المواهب الفذة رجال مثل (ليوناردو داڤينشى) و(مايكل أنجلو) و(إرازموس) و (بترارك)، فليوناردو مثلا كان متفوقا فى الهندسة والحساب والعمارة والچيولوجيا وعلم النبات والطب والتشريح والنحت والرسم والموسيقى والشعر، وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا تتكرر فإن شادى كان بمقاييس كثيرة أيضًا ظاهرة مصرية فى عصره، لقد كان شادى معماريا ورسامًا وكاتبا ومخرجا ومصورا ومصمما للأزياء ومتذوقا للموسيقى وكل الفنون الراقية، ولكن التشابه الذى يهمنا فى هذا المقام يذهب بعيدا إلى أبعد من ذلك بكثير. لقد كانت رؤية مفكرى عصر النهضة الأوروبى وفنانيه للماضى اليونانى والرومانى لأوروبا لا تختلف كثيرًا عن رؤية شادى للماضى المصرى القديم، لقد حاول شادى عن وعى أو عن غير وعى، منفردًا أن يفعل التاريخ المصرى القديم ما فعله رواد عصر النهضة بالتاريخ الأوروبى الكلاسيكى".

عبرت هذه الكلمات بصدق عن مضمون فكر شادى عبد السلام ليس فى فيلم (المومياء) فقط، ولكن فى سلسة الأفلام التى صنعها قصيرة بعد (المومياء)، وحتى فى إعداده لفيلم (إخناتون) الذى لم ينفذه وتوفى بعدما كان قد حضر كل رسوماته أو شكل سيناريو تنفيذه كما يفعل.

استلهم شادى الفنان كما نلاحظ من الرسومات والصور المصاحبة من فيلم (المومياء) تراث الأجداد فى تكوينات العظمة والفخار، والقوة والصمود، استنبت من جداريات الهيروغليفية أسرارًا تغلف شخصياته بذلك الشموخ.. وكم كان ونيس والغريب ضئيلين بجانب هذا الشموخ، فى تكوينات الغريب مثلا نجد المساحة الكلية القوية والمسيطرة لتراث الأجداد، وما الشخص إلا جزء بسيط من التكوين، تكرر ذلك فى أغلب مشاهد وأماكن الآثار والبيوت والصحارى وشاطئ النيل، لأن شادى يريد أن يقول لنا أرضنا هى الأقوى وهى الباقية وهى سترنا، أسلوب شادى صريح وواضح وشامخ بنفس عظمة تراث الفراعنة عندما تأخذ الكاميرا زاوية منخفضة لونيس بين الأعمدة، فهذا كناية عن قوة هذه الشخصية المصرية التى حافظت على تراث وعظمة الأجداد. عندما يكون تكوين لقاء

الأعمام بالأم والأخ الأكبر ذا تكوين هرمى مقلوب رأسه إلى أسفل، فهذا بلاغة بصرية لموقف درامى مغلوط فى قيمته السائدة مع سكان الجبل.. وضد كل شرع وعقل وضمير.. وهكذا نجد استلهام الفن الجميل التشكيلى بكل قواعده وعنفوان الماضى فى هذا الفيلم.

يبدأ فيلم شادى عبد السلام بنص من كتاب الموتى يقول:

* يا من تذهب ستعود
* يا من تنام سوف تنهض
* يا من تمضى سوف تبعث
* فالمجد لك
* للسماء وشموخها
* للبحار وعمقها.

وكما نجد فى الأمثلة السابقة تطويع اللون للدراما والذى تطور باستمرار حتى يومنا هذا.

٢٥- الدوجما ٩٥:

لأن الفن السينمائى فن ما زال وليدًا يحبو.. فخلال السنوات الماضية القريبة ظهرت أشياء ونظريات ومحاولات كثيرة تشكل جزءًا من هذا التطور مثلما حدث سابقا فى الاتجهات التعبيرية والسيريالية والواقعية الإيطالية ونظرية السينما عين لدزيجا فيرتوف والموجة الجديدة الفرنسية وخلافه من تيارات لسينما تحت الأرض فى نيويورك إلى السينما الثورية والمقاومة فى العالم الثالث إلى النهج التسجيلى الذى أثرى بشكل كبير على أسلوب الفيلم الروائى.. كل هذه التيارات المتتالية والمستمرة هى البوتقة التى تنصهر فيها اللغة السينمائية التى تنمو باستمرار بفكر وعمل المبتكرين والمبدعين.

وفى عام ١٩٩٥ ظهرت مجموعة من الشباب السينمائى الدانمركى يعلنون عن مولد تيار سينما الدوجما، وكلمة الدوجما تعنى الشىء الثابت ذا الأفكار التى لا يمكن تغييرها بأى شكل من الأشكال.

وحتى نلم بسينما الشمال الأوروبى وهى التى تضم دولاً هى هولندا والسويد والنرويج وفنلندا والدانيمارك، نجد أنها سينما خاصة جدا، حيث إن فى تاريخها القديم الفنى والتقنى كانت سينما السويد بالذات ذات مجد تاريخى أصلة مجموعة من السينمائين العظام الحديثين أمثال المخرج إنجمار برجمان ومدير التصوير سفينة نيكفيست وغيرهم، وأن الانتشار التجارى لهذه الدول سينمائيا يكون فى حدود لغاتهم فكل من هذه الدول له

لغته الخاصة، كما أن السينما الأمريكية الطاغية تسيطر بشكل كبير على عروض هذه السينمات القومية لذا نجد فى ألمانيا يظهر المخرج فيسبندر وغيره من السينمائيين المختلفين فى كل شىء عن النظام الهوليودى التجارى الكاسح... لذا فإن أى سينمائى ينشد الاستمرار والتميز فى أوروبا يجب أن يبعد عن ضغط التيار التجارى للسينما الأمريكية.. الأفلام المحلية قليلة وهى للقلة متميزة جدا.. لذا وجد هؤلاء المجموعة من الشباب أنهم أمام مواجهة بين السينما التى يحبونها وتعبر عنهم والتكاليف الباهظة للسينما التقليدية.. زد على ذلك أن التقدم التكنولوجى فى تصنيع كاميرات الفيديو الإلكترونية كان فى هذه الفترة قد وصل إلى أفضل تكنولوجية للصورة والصوت بعد تحويلهما إلى رقمية (الديجيتال)... بل إن وسائل تمويل هذه الشرائط - شرائط الفيديو - إلى شرائط سينمائية أصبح سهلا وتكلفته مقبولة ونتائجها جيدة بشكل مرض هذا فى عام ١٩٩٥ أما الآن فهو مذهل بهذا التفوق الذى يكاد يصل إلى ١٠٠٪ من جودة الشريط الأصلى للفيلم السينمائى...

وضعت هذه المجموعة من الشباب قواعد صارمة للعمل بهذا النظام (الدوجما) وقاد هذه المجموعة المخرج لارس فونترايرLars Vontruer, ولقد شاهدت له أهم أفلامه فى رأيى وأحتفظ بنسخة منه لفكرته القيمة وجودته العالية وهو فيلم (تحطيم الأمواج) Breaking The Waves الذى عرض فى مهرجان كان ولقى استحسانًا كبيرًا جدًا وقتها، وصنع لاتجاه (الدوجما) شهرة سينمائى وطريق .. لقد اتخذوا لأنفسهم هذه المبادئ التى لا يحيدون عنها وهى:

١- من الهام أن يتم تصوير الفيلم أو الأحداث فى المكان الأصلى كما هو،بدون أى إضافات عليه.. أى ممنوع الديكورات والأكسسوارات.. ويجب أن يكون المكان حقيقى به كل ما نحتاجه فى القصة أو الموضوع.. وعلينا نختار المكان المناسب لذلك... هذا أعطى للموضوع نوعًا من الصدق والمصداقية.. وهى ميزة لهذه الدوجما وبعيدة عن نظام التصنيع لكل شىء فى السينما التقليدية السائدة فى كل بلاد العالم..

٢- الإضاءة الموجودة فى مكان التصوير كما هى، وساعدهم على ذلك استشعار التصوير بالفيديو بالإضاءة بجودة وحتى إن كانت ضعيفة وعدم إستخدام أى إضاءة صناعية مساعدة إلا فى حالة الضرورة القصوى.

٣- يجب أن يتم التصوير بتسجيل الصورة والصوت معا فى لحظة واحدة،ولا يجب أن يتم عمل دوبلاج للأصوات والحور والمؤثرات بعد ذلك -الصورة والصوت فى المكان المختار

الحقيقى جزء واحد لا يتجزء- وهذا إضافة أخرى لواقعية الدراما وصدقها ويحسب ذلك لنظام (الدوجما).. بالمناسبة كثير من أساليب عدة مخرجين من دول مختلفة يتبعون هذا النظام بين الصورة والصوت الآن.

٤- الموسيقى التصويرية ممنوعة تماما... إلا إذا كانت موجودة فى مكان التصوير وساعة حدوث الأحداث الدرامية ولا يجوز أن تؤلف موسيقى للفيلم.

٥- الكاميرا محمولة على اليد بنظام حر... ويمكن أن تهتز قليلا فليس هذا خطأ,أما اللقطات الثابتة بالكامل غير مرغوب فيها (المؤلف: شىء غير منطقى وإن كان جديد نسبيا للفيلم ككل ولكنه كان موجوداً سابقا فى كثير من الأفلام وفى أجزاء منها فقط).

٦- الألوان جزء أساس من الحياة ولذا لا يوجد شىء اسمه أبيض أسود.. ولذا كل ما يتم تصويره تحت عباءة (الدوجما) يجب أن يكون ملونا مثل الحياة.. وبالألوان الوجودة واقعية فى المكان والأحداث.

٧- أى تصنيع خاص كمؤثرات بصرية أو صوتية أو استعمال للمرشحات والطبعات المعملية ذات التأثيرات ممنوعة وغير مرغوب فيها.

٨- يجب على الدراما الفيلمية أن تبتعد عن استخدام العنف والأسلحة بشكل مصنع.. إلا إذا كانت فى صلب الأحداث للفيلم وليس تحت إغراءات السوق والحركة والتشويق فى السينما التقليدية التجارية.

٩- الإيهام بالزمان والمكان غير مسموح به,يجب أن تكون الأحداث محددة بوضوح للزمان والمكان بعيدا عن الإيهام المجهول للمكان والزمان - أى أحداث الفيلم تحدث هنا والآن.

١٠- الموضوعات النمطية المستهلكة للأفلام غير مقبولة

١١- مقاس الفيلم النهائى ٣٥ مللى وليس أى مقاس آخر (واتبعت هذه الجماعة التصوير بالفيديو الرقمى والتحويل إلى مقاس الأفلام ٣٥ مللى)- مع العلم أن فيلم تحطيم الأمواج مصور بالكامل بكاميرا مقاس ٣٥ مللى.

١٢- لا فضل للمخرج عن باقى العاملين فى الفيلم، الكل واحد وهو جزء من المجموعة الفنية والأسماء تكتب جميعها ببنط واحد.

هذا القانون الذى وضعه جماعة (الدوجما) فى الحقيقة اتبعته مجموعة كبيرة من شباب السينما فى البلدان لمختلفة وساعد على ذلك كما قلت ظهور تكنولوجية رخيصة وجيدة فى صناعة الصورة للكاميرات والصوت الرقمى.. كما أن الموضوعات نفسها التى تهم الشباب

فى كثير من بلدان العالم الغربى والعالم الثالث كانت لائقة جدا لمبادئ (الدوجما).. ولقد اكتسبت الصورة مع هذه المبادىء والتيار العالمى الذى تأثر بها وصاحبها.. عفوية كبيرة .. وبعيدة بالكامل عن تصنيع الجمال.. الذى اتبعته المدارس الهوليوودية فى الماضى.. وقريبة بشكل ما إلى الاتجاهات التى ظهرت من قبل مثل الواقعية الجديدة الإيطالية والموجه الجريدة الفرنسية وسينما الغاضبين فى العقد السابع فى بريطانيا واتجاهات سينما تحت الأرض الأمريكية ولكن.!!!

هل استمرت الدوجما كقانون ومبادئ... لا لم تستمر بهذا الشكل الثورى.. ولكنها أثرت بشكل كبير على فكر وأسلوب كثير من السينمائيين الشباب الذين هم فى الغالب المخرجون والمصورون فى نفس الوقت.. لسهولة ذلك فى تصوير الفيلم الإلكترونى الحديث، فمن المعروف أن التصوير بالفديو يتطلب إضاءة بسيطة للغاية وممكن أن تكون هى الموجودة فى المكان وحتى فى أردأ الظروف نقوى حساسية شريحة الكاميرا ولكن المحافظة على مصدقية الصورة هو هدف أساسى فى ذاته مع الدوجما. (الصور من ٢٧٢ إلى ٢٧٦).



(٢٧٢) أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٣) من فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٤) من فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٥) من فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)



(٢٧٦) أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج)

٢٦- مفترق الطريق بين الفيلم والإلكترونيات:

عندما توصل الكيميائى الفرنسى (نيسيفور نيبيسى) Nicéphore Niépceعام ١٨٢٦ إلى الصورة الصناعية الأولى وقام بتصويرها من نافذة معملة - لأسطح المبانى المجاورة بباريس - لم يتخيل ما سيئول إليه هذا التصوير من مستقبل زاهر سواء كان فوتوغرافياً أو سينماتوغرافياً حسب النظرية الفوتوغرافية، والغريب أنه لم يهتم وأهمل الموضوع برمته، ليقوم كيميائى آخر فرنسى هو جاك داجير Jacques Dagurre، وكيميائى بريطانى هو فوكس تالبوت فى عام ١٨٣٩ بتدشين التصوير الفوتوغرافى عالمياً.

ومن الصدف الجميلة أنه بعد ١٠٠عام، أى فى عام ١٩٢٦، يتمكن المهندس جاك لوجى بيرد البريطانى من عرض صورة تليفزيونية عبر الأثير لرأس الدمية (بيل) على حشد من العلماء والصحفيين بلندن، ولم يكن يخطر ببال أحد أن مسك الصور المتحركة أو الثابتة بالإلكترونيات سيحل مستقبلاً بدل النظرية الفوتوغرافية فى أقل من ٨٠ عاماً قادمة، النظريتان تظهران لنا الصور فى الكاميرات والعروض سواء كان بالسينما - أو السينماتوجراف - الاسم القديم العريق أو بالفيديو الاسم الإلكترونى - الدارج - للتصوير بالإلكترونيات، وهما نظريتان مختلفتان تماماً، كان للجودة با ع طويل فى تاريخ وتطور السينماتوجراف وهو ما يرصده هذا الكتاب، ولكن مع دخول الرقمية Digital والدقة العالية HD للفيديو حدثت تلك الطفرة التى

عصفت بكل ما فى الماضى من عراقة، حقاً لم نصل إلى الكمال مائة فى المائة بالفيديو ولكن يمكن أن نقول ونحن مطمئنون إن الكمال فى الصورة الإلكترونية وصل إلى ٩٥ فى المائة وأنه يقترب بسرعة من مائة فى المائة، وليس ذلك رأيى بل هو رأى العلم، والشيء الآخر المؤثر هو الاقتصاد، فإن التوفير المادى مع الفيديو والجودة كبيران، بعكس السينماتوجراف، ودائماً ما يحرك أى شيء فى الحياة هذان العاملان الجودة والاقتصاد والغلبة تكون بالطبع للجودة والاقتصاد الأرخص، وهذا ما حدث الأن ... وكانت المقارنة قد شغلت بيت السينما العالمى هوليوود مع حلول القرن الواحد والعشرين، وخاصة أنه أصبح واضحاً للدانى والقاصى أن الإلكترونيات تتحسن بشكل سريع وملحوظ، وهذا جعل الجدل والنقاش والآراء تنطح وتتفاعل، وربما يكون من المفيد أن أنقل بعضاً من هذه الآراء التى وجدت صراعاً حقيقياً بين مفترق الطريق بين الفيلم بنظريته الفوتوغرافية التى تعودنا عليها لسنوات وبين الشريحة الإلكترونية التى فى كاميرا الفيديو، ولتأخذ أولاً رأى مديرى التصوير الذين إيديهم فى اللعبة أكثر من أى أحد.

أولاً: مديرو التصوير:

يقول مدير التصوير: يانوس كامينسكى Janusz Kaminshi.

(أعتقد أننى سأظل فى هذا العمل فى المستقبل وسأقدم أعمالاً فى هذا المجال كما أن التصوير الرقمى سيكون واحداً من باليتات الألوان التى يمكن أن استخدمها واهتمامى بالتكنولوجيا الرقمية هو أنها ستقلل من قيمة الصور فى حكاية الرواية، هناك رقة فى التعامل بتصوير الفيلم السينمائى هذا من خلال خبرتى فى الفيديو، ولكن ليس هناك شك فى أن شكل الفيلم السينمائى أفضل هذه الأيام عنه فى السابق فقد اكتسب محسنات أكثر قوة الفيديو الرقمى تنبع من كونه أقل تكلفة وليس المسألة هنا أى تكنولوجيا ستبقى أو تختفى فإن صناعة الفيلم لغة لها قواعدها الخاصة التى تطورت مع السنين والعقود، والسؤال هو هل ستعيش هذه التقاليد والقيم الجمالية أم ستندثر وسوف تكون هناك فترة تحول ربما تأخذ جيلاً).

روبرت مالاكلان Robert Melachlan

التكنولوجيا لا تصنع فنًا وإنما الفنان هو الذى يصنع الفن ربما يستخدمون التكنولوجيا ليجعلوه أسهل أو أسرع أو مختلفاً أو جديداً ولكن بدون فكرة أصلية خلفه أو أن تقول شيئًا ما ويتم تنفيذها بأستاذية فلا يكون هناك فن.

الفن لا يخرج من الكومبيوتر أو الكاميرا الرقمية أكثر مما يخرج من أنبوبة ألوان زيت الرسم، إنه يخرج من الفنان، قد لا يوافق على ذلك غير الموهوبين المتوسطين، ولكن لنتذكر ما قاله الكاتب الإنجليزى أوسكار وايلد عنهم "هو الشخص الذى يعتقد أن بإمكانه أن يلتقط ورقة من شجرة المجد الفنى بدون أن يدفع ثمن ذلك من حياته).

فيل أبراهام Phil Abraham

اعتقد أن فكرة ما ستحدثه التكنولوجيا من تغير لطريقة رؤيتنا التكنولوجيا من تغير لطريقة رؤيتنا للفيلم وتصويره أمر مطروح وموجودة بالنسبة للكثيرين منا، ولكن التكنولوجيا لن تغير فى حد ذاتها الطريقة التى نفكر بها فى صناع الأفلام للسينما، والمصورين فقط هم الذين يستطيعون ذلك بإعادة تعريف قناعات وخلق طرق جديدة لرؤية أحوال البشر، أثير الكثير من الجدل والنقاش مؤخراً حول فكرة أنه مع تقدم التصوير الرقمى وتطوره سيكون فيإأمكان أى شخص أن يكون مخرجًا ومصوًار كل ما عليك هو أن تلتقط الكاميرا وتذهب لتعمل، قد يكون ذلك صحيحاً ولكن تظل الأفكار الجيدة لها وجودها والمحتوى الدرامى والأسلوب البصرى لا يزال هناك حاجة كبيرة له).

توم هوتون Tom Houghton

(أملى أن نرى من التكنولوجيا جديداً من خلال السياق الموجود آنفاً، وأن يعطى استخدام الكومبيوتر أبعاداً مختلفة ووسائل توفر الوقت).

لانس أكورد Lance Acord

(من أى نوع من الخامات التى ستعمل عليها الكاميرا فى يدك والوسيط سواء فيلم أو رقمى هل هذا يؤثر على طريقة خلقك للصورة؟ كالفرق بين لعب الجيتار أو الاستماع التى تسجيل صوته.

الموسيقى التى تبدعها ستكون مشكلة حسب الاختبار مهما كان نوع التقدم فى الفيديو الرقمى، فالواقع أنك تعمل مع مجموعة مختلفة من الأدوات والصورة التى تبدعها سوف تبدو مختلفة، بسبب ذلك ليس معنى ذلك أن تقول إن ذلك جيد أم سيئ أو أن أحدهما أفضل من الآخر إنه الواقع ولكنى أحسب عنصر السحر فى عملية التصوير السينمائى ومن أجل ذلك سيكون الفيلم شيقاً ومحبوباً بالنسبة لى).

بير جيل Pierre Gill

(التكنولوجيا موجودة لسبب وحيد هو مساعدتنا على تصوير أفلام عظيمة وأنا أتطلع إلى العمل مع خليط من الوسائط تكون قوة كل وسيط مستغلة إلى أقصى درجة، وسرعان

ما تصبح قادرة على معالجة الفيلم بالكامل وإدخاله إلى الكمبيوتر وأعتقد أنه فى هذه النقطة سوف يكون سالب الفيلم أكثر أهمية مما هو عليه الآن، سيكون لدينا نوعية جديدة ونعومة الفيلم مع سرعة وليونة العالم الرقمى أهم شىء هو الاحتفاظ بنفس نوعية التصوير والدخول إلى تكنولوجيا المستقبل بدون تدمير كل شىء تم بناؤه عبر السنين على يد هؤلاء المصورين السينمائيين الموهوبين.

ريتشارد كرودو Richard Crudo

(تاريخياً يعتبر المصورون السينمائيون بشكل دائم مؤلفى وحراس الصورة الفيلمية، وقد كنا أول من يعانق ويشجع التقدم التكنولوجى، وهذا الأمر سوف يستمر طالما هناك صور سينمائية وكلما دخلنا فى المستقبل يجب أن نكون أكثر يقظة وحذر وتكون سيطرتنا على التقدم الحادث وببساطة لا نسمح بوصول التكنولوجيا إلى الشاشة على حساب الجانب السحرى الذى لا يمكن إنكاره فى العملية السينمائية).

جورج سبيروديبى George Spiro Dibie

(يقول البعض من الأسهل تصوير الفيديو الرقمى وهم يقولونإأنه له نفس نوعية الصورة بالأفلام الـ ٣٥ مللى الفارق هو أنك لا تحتاج إلى الإضاءة ويمكن أن تعمل بطاقم عمل أقل؛ لأن كل شىء يمكن ضبطه عن طريق الكومبيوتر فى مرحلة ما بعد التصوير. مثل هذه الادعاءات بالنسبة لنا تعد احتقاراً وإهانه لنا نحن من نحب هذا العمل، الفن لا يخرج من الكاميرات التى نستعملها وإنما ينبع من القلب والروح والمهارة التى يتمتع بها المصورون السينمائيون إن أى شخص عمل فى تصوير الأفلام والتصوير الرقمى سيخبرك بأن الفيديو يستهلك وقتًا أكثر ويصعب إضاءته لأن له سماحية أقل بكثير ويحتاج إلى ملء الظلال إذا ما أردت للمشاهد أن يرى تفاصيل بها كما يمكن أن نقول أيضا إن نظام ٣/٢ بوصة فى الشريحة CCD فى الكاميرات الرقمية فيه درجة الوضوح أقل من الأفلام ولكن هذا لا يعنى عدم استطاعتنا التصوير بالفيديو الرقمى فإننا نفعل ذلك كل يوم ولكن الفن يأتى من المصور والتكنولوجيا ما هى إلا أداة).

مايكل مايرز Mikael Maerz

(التصوير الرقمى أتى إلينا بسرعة لا شك من ذلك، وعلينا أن نبنى الثقة والعلاقة الوطيدة بيننا وبين هذا التصوير الجديد وظروفه أنك ستتكشف كمصور بنفسك الحكمة أثناء التصوير الرقمى ولكن تجنب مطلقاً الإضاءة الشديدة واستعمال ضوء ناعم وقلل الظلال القوية).

تيريسا ميدينا Teresa Medina

ما يلهمنى هو رواية الحكايات والقصص، وهذا ما يجعل حبى للسينما بالفيلم جميلة وأنت تعمل فى الأفلام ومع المخرجين ونصوص جيدة وأناس يحترمون إسهاماتنا كمصورين).

يوكى Yuki

(إن الظهور المستمر للتكنولوجيا الجديدة شيء مثير حقاً، أعتقد أن الوسيط الذى تعمل عليه إذا كان ٨ مللى أو ٣٥ مللى أو فيديو رقمى فإن أهم شيء ما ستقدمه من أحاسيس على هذا الوسيط وإذا كنت تعتمد على التكنولوجيا فقط فسرعان ما ستصبح قديمة مع ظهور ما هو أحدث.)

مصورة ومخرجة إعلانات

ويليام أفراكير Fraker.William A

كل فيلم جيد له شكل خاص بصرى، ووراء ذلك عليك أن تثق فى خبرتك وشعورك لتتجنب الانحصار والأفكار الجامدة، عليك أن تفكر فى نفسك كراوٍ للرواية وكتلميذ دائم التعلم، هؤلاء البشر الذين يدعون بأن عدم استخدام الإضاءة يوفر الوقت وأن ما عليك إلا أن تدفع زرار التحكم – يقصد الجين (المؤلف) – إذا ما كانت هناك ظلمة شديدة، هؤلاء يفهموم ما نقوم به، الحقيقة أنك لا تضيء لمجرد التعريض، فمثلاً إذا ما أردت تصوير فيلم مظلم فعلاً لا بد من وجود شيء مضيء أو لامع ربما يكون شمعة أو شيئًا شبيهًا حتى توجد مرجعًا بصريًا، إذا كنت ترغب فى قص الحكاية بصرياً عليك أن تعلم كيف تستخدم الخمسين درجة للضوء فى آلة الطبع بالمعمل السينمائى وكل الـ ١٢٨ درجة لسلالم الألوان فى عملك هذه هى الطريقة التى تخلق بها صور رقيقة وهو ما يجعل السينما فنًا.

روجر ديكنز Roger Deakins

إذا صدقت كل ما تقرؤه وتسمعه فإن أهم هذه الأخبار أن تكنولوجيا الصورة الرقمية سوف تضر شكل الفن وأنها سوف تحل محل الفيلم، وغير بعيد عنا ما تنبأ البعض من أن التليفزيون سيحل محل السينما. وأن التصوير الفوتوغرافى سوف يحل محل التصوير التشكيلى الزيت، ولكن الحقيقة أن الكتاب لا يزال كتابًا سواء استخدام المؤلفين القلم أم الكمبيوتر للتعبير عن أفكارهم سواء كان الطبع على الورق أو الإنترنت لقد تطورت تكنولوجيا صناعة الفيلم بشكل ملحوظ؛ لكن تكنيك رواية القصة التى تستخدم فى التصوير الرقمى يمكن تتبعها والعودة بها إلى الأيام الأولى للصناعة السينمائية استخدم

أبل جانس فى العشرينات من القرن الماضى كاميرات محمولة يدوياً وصور شاشة مقسمة وإضاءة طبيعية وممثلين غير محترفين فى فيلم (نابليون)، وهو فيلم يجبرنا على احترامه عند مشاهدته حتى الآن، لقد جمع جانس فريقًا من المصورين ذوى المهارة والموهبة ليقوموا بتنفيذ أفكاره. وتكنولوجيا الرقمية ما هى إلا أداة يمكننا استخدامها لتحكى لنا قصصنا ولكن التكنيك لا يحل محل الأفكار والأسلوب لا يحل محل المحتوى، أتمنى أن يحدث نقاش أكثر حول كيف نحكى قصصًا واعدة بمستوى أقل لنتحدث عن التقنيات المختلفة واستخدامات الرقمية، وهل سوف تحل بدلاً عن المصور السينمائى والفيلم السينمائى.

بيل بينت Bill BENNETT

هذا العمل هو حياتى، لذلك فإننى أستاء كثيراً عندما يقول البعض بأن بإمكانك توفير كثير من الوقت والمال، لأنك لا تحتاج إلى الإضاءة عند استخدام كاميرات الفيديو الرقمية وبالذات ذات الدقة العالية HDومثل معظم المصورين السينمائيين أعتقد أنى أستطيع تصوير أى شىء، ولكن نحن جميعاً نبدأ مع فهم الرواية الاختيارات هى أنك سوف لن تضىء رجلاً قوياً فى فيلم بمثل الإضاءة التى تستخدمها مع ممثلة جميلة، هذا هو السبب فى أن إضاءة عربة نقل تختلف عن إضاءة عربة فخمة وهما مثلان فماذا يمكن أن يفعل المصور فى سرد الراوية وهذا ما يعطيك فرصة مرنة لخلق شكلين مختلفين ونسيجًا متنوًا ع للصور،ة إن ما يميز عملى عن الآخرين هو القرارات التى أتخذها بناء على ذوقى وتجربتى وخبرتى أما من يقولون بأنه لا داعى للإضاءة فإنهم لا يفهمون لغة السينما.

بيل رو BILL RoE

أعتقد أن ما يجعل مهنة مدير التصوير متغيرة هو أن رواية الفيلم أصبحت أكثر بصرية، وأن المنتجين لهم طموحات مالية أكبر يريدون منا أن نخلق شكلاً يساعدهم فى رواية قصصهم وفى نفس الوقت يريدون منا أن نصور إنجازًا يوميا أكثر وفى فترة زمنية أسرع، ومن حسن الحظ أن لدينا أدوات أفضل هذه الأيام، ومن المؤكد أننا خلال عشرة أو عشرين عامًا سنقوم بتصوير فيديو رقمى من يعرف ماذا سيحدث؟ ولكن لا أزال أؤمن أن الفيلم هو أفضل طريقة للتصوير السينمائى حتى الآن أن به ألوانا أكثر وسماحية أكبر وملمس أو نسيج أفضل TEXTURES يقولون إنه يمكن خلق شكل جديد للفيلم من خلال فترة ما بعد التصوير Post Production لكن لا أعرف مصوراً سينمائياً يكون سعيداً بأن أحدهم يضبط له إضاءة الشغل بطريقة روتينية باستخدام الكمبيوتر.

ستيفن بوستر Steven Poster

إن صورة الكاميرا الفيديو الرقمية HDتشبه صورة الفيلم السينمائى مقاس ٣٥ مللى وتكلفته أقل ومن ثم فإنه سيستخدم فى الإنتاج أكثر من غيره، هل هذا صواب أم خطأ؟ الحقيقة أن هذا الادعاء ظهر بدأ من عام ١٩٨٢ على يد كثير من الشركات التى تتعاطف معه كما هى الآن وإذا ما بدأ كلامى بنبرة شك فإننى أرى المستقبل كالحاضر يخبرنا التاريخ أنه ستحدث طفرة فى التكنولوجية وأن كثيراً من الأشياء سوف تتغير وكثيراً منها سيظل كما هو، ولكن تذكر شيئًا واحدًا هو أن التكنولوجيا هى وسيلة لغاية وأن دورها ضيئل جداً فى فن سرد الرواية فى السينما وهى أداة أخرى نستطيع استخدامها بنكهة إضافية للون فى بالتيت الألوان المستخدمة لذا نحتاج إلى أن نملك ناصية هذه التكنولوجيا، ولكن ذلك لا يعنى مفهومًا جديدًا للمصور السينمائى، ولسوء الحظ أن الطريقة التى تمسك بها الكاميرا الرقمية الصورة قد تم تسويقها والسزج من الصحفيين قد التقطوا الطعم وقد قيل لهم إن المسألة سهلة وباستطاعة أى شخص أن يصور فيلمًا، ضع الكاميرا الرقمية على كتفك واضغط على زر التشغيل ونحن سنقوم بما يجب بعد التصوير.

أعتقد أن دورنا نحن كمصورين سينمائيين أن نكون حراس البوابة ونحتاج إلى التعبير عن وجهة نظرنا وأرائنا للناس وبشكل شخصى، كمصور أعتقد أن الصور الرقمية HD ب٢٤ كادر فى الثانية التى شاهدتها لها شكل جيد، وعلينا أن نحتضن هذا النوع عندما تكون الوسيط الملائم لعمل الافلام ولكنها ليست سينما على الإطلاق وهى شكل مختلف بجماليات مختلفة لمشروع مختلف.

راسيل كاربنتر RUSEL CARPENTER

أذكر أن المخرج جون تول john toll قال إن التصوير السينمائى هو الحارس الخاص لنوايا المخرج البصرية، وهناك عنصر السحر الموجود فى كل أعمال المصورين السينمائيين البارعى،ن وهو يقودون المشاهدين إلى سلطان الشعر واللاوعى وهذا هو الدور الحقيقى للمصور السينمائى وهو خلق الشىء غير العادى وإذاعة ذلك فى عالم الرؤية البصرية وسواء كان المخرج وأنا نخلق الصور على فيلم أو تعزيزها باستخدام بالتيه ألوان رقمية لا تهم كثيرا، إن ما يهم هو أننى والمخرج نقود هذه العملية.

رودى تيلور RODEY TAYLOR

ينظر الناس للمستقبل بفكرة أن التكنولوجيا سوف تحل محل الفيلم السينمائى أنا أعتقد أنه سيأتى هذا اليوم، أعتقد أنه سيكون لدينا اختيارات عند تقديم روايات أفلامنا هل هذه القصة مناسبة لفيلم أو مناسبة للرقمية، علينا أن تعرف مزايا كل نوع FORMAT مختلفة ما كنت تستطيع تصوير فيلم "الإمبراطور الأخير" مثلا بأى كاميرا رقمية من هذه الكاميرات الموجودة الآن، الفيلم يعطينا استجابة عاطفية مختلفة وهو يسمح لنا بتصوير مناظر طبيعية عريضة wide lansdcupe وإضاءة رقيقة كما أن الألوان الجميلة التى أمتعنا بها فيتوريو ستورارو مدير التصوير – سينمائى عظيم (المؤلف) – كانت غاية الأهمية الظاهرة لرواية عاطفية عطف الحرير الرقيق الذى يطفو فوق رأس الإمبراطور الشاب.

ديان كيندى Dean cundey

المصورون السينمائوين أناس يفهمون الفرق بين الإبداع والتكنولوجيا من جميع الجوانب، نحن نأخد التكنولوجيا منذ بدأ الفيلم لنعرضها فى إبداع مستمر مع سرد الفيلم

توم سيجال Tom Sigel

منذ عشرين عاما كنا ما نفعله كمصورين سينمائيين واضحا تماما فى تصور السينما أو التلفزيون، الآن أصبح هناك DVD و CD روم والإنترنتو هناك أيضا صور رقمية وصور فيلمية وكثير من المصورين السينمائيين أيضا يلعبون دورا فى المؤثرات البصرى،ة وقد يكون معنى ذلك أن بعضا من المصورين السينمائيين لن يكونوا مشاركين مستقبلا فى دخول لعبة التكنولوجيا وليس هذا بالأمر السيئ، إذ معناه أن بإمكاننا عمل أفلام بوجهات نظر أقوى وهى أيضا ليست بفكرة جديدة انظر إلى ما فعله المخرج ريتشارد ليستر RICHARD LESTER وهو يستخدم وسائط مختلفة MIXED MEDIA خلال الستينات من القرن الماضى بروح مبتكرة جعلته سينمائيا مبدعا للفيلم، آمل أن تكون الميديا الجديدة مصدًار لفرص أكثر بوجود هذا النوع من المصورين السينمائيين فى المستقبل .

روبى جرينبرج Robbie Greenberg

أعتقد أن مستقبل السينما سيقدم لنا إمكانات بلا حدود للإبداع البصرى وأكثر شىء مثير بالنسبة لى هو فرصة استخدام التكنولوجيا الرقمية لتعزيز فننا، ربما يكون التغير مخيفًا قليلا فى الوقت الحالى ولكن أجده فرصة لعصر الهام عصر الفرص الجديدة والتكنيك الجديد يمدنا بوقود لحياتنا كفنانين ومصورين سينمائيين.

ماثيوجى اركنز الثالث Arkins III.Matthew J

التكنيك الخارجى بالكاميرا الجديدة الرقمية فتح الباب أما إمكانات إبداعية جديدة، وقد جعلنا هذا قادرين على إعطاء صورة بصرية ما كنا لنستطيع تصويرها فى السنين السابقة.

ستيفن بيروم Stephen Burum

الآن يوجد الكثير من الأحاديث عن التكنولوجيا السائدة فى السينما، ولكنى لا أظن أن هذا شىء لتحديد مستقبل الصناعة، من المهم أن يمتلك المصور السينمائى كل هذه الأدوات الجديدة بحيث يحسن استخدامها فى المكان المناسب لقد استخدمت التكنولوجية الرقمية فى إحلال سماء مغايرة فى فيلمى "مهمة إلى المريخ" MISSION To MARSعندما كانت هذه التقنية هى الحل الأمثل لمشاكلنا.

نانسى شربير Nancy Scheiber

لا شك أن هناك ثورة رقمية، أعرف مخرج فيديو وكان موسيقيا سابقا يقتنى كاميرا رقمية ونظام مونتاج رقمى رخيصا وهو الآن يقوم بالإخراج والتصوير والمونتاج وعمل الأفلام كفرقة موسيقية يعمل بها رجل واحد فقط، هذا السيناريو هو ما سيحدث مستقب،لا وربما يغير الكثير من المفاهيم أنا لست مغلقة نحو التقدم التكنولوجى لقد صورت بالرقمية DVو HD وأعتقد أن هذه الأشياء أدوات قوية لأنواع معينة من الأفلام، ومن الشائع هذه الأيام خلط الأنواع For - mats وأعتقد أن هذا الاتجاه سوف يستمر.

دافيد داربى David Darb

بعد أن صورت معظم أعمالى بإضاءة خلفية Backlight لمدة ١٥ عامًا أعرف تماماً ما يحدث للصورة مضاءة من الخلف مع الغبار والدخان، أفلام اليوم لها ملمس خاص بالإضاءة العالية يمكن اعتبارها قد وصلت إلى أبعد مدى منذ سنوات قليلة المسالة هى أنه مع الفيلم يمكنك أن تصل إلى كلاً الجانبين من المفتاح للضوء العالى والمنخفض وتسجل شىء حى عليه، ولكن مع الرقمى ستقول للمخرج أسف لا نستطيع أن نصور هذا ولن نكون قادرين على عمل ذلك حالياً.

جون فاور JoN FAUER

من كان يستطيع أن يتوقع منذ مائة عام وقليل عندما كان الفيلم يشاهد بشكل متقطع وبحجم طابع البوستة – يقصد الكينيتوسكوب الذى اخترعه توماس أديسون فى الولايات المتحدة وتشاهد من فتحة صغيرة فى صندوق مغلق لكل فرد على حدة (المؤلف) – أما الآن

فهذا التقدم الذى يجعل الفيلم يتم تسليمه بالمنزل عبر الانترنت بهذه الروح أعتقد أنه فى المستقبل سيتم تخزين الأفلام فى ملف رقمى للتوصيل حسب الطلب ويتم ضخها إلى المنازل فى أى مكان فى العالم من خلال الأقمار الصناعية فى السماء سوف نشاهد الأفلام على شاشة عريضة فى الكمبيوتر أو شاشات مستقلة، إن نظام التوصيل للمنازل هذا سيكون رقميا ولذا فإن نوعية الصورة ستكون رقمية وواضحة بشكل مستقل إذا أغلقت عينى وحلمت أرجو أن تشتمل قائمة أمنياتى مستحلباً (عجينة) فيلم خام بصرى – إلكترونى – Optical Electro ومع كريستلات من حبيبات الفضة تحتوى على كل من تقنية الفوتوغرافية والرقمية Visual and digital DATA مثل هذا الفيلم سينهى الجدل الظاهر الآن وسيعرض فى كل الشاشات ويمكن تحويله من التليفزيون إلى السينما وشىء آخر أن إفلام الغد سيكون فيها تدخل بعد التصوير بشكل كبير للإغراءات الرقمية فى ذلك.

تيد تشو TED CHU

فى كل أسبوع يوجد موقع على الإنترنت يعرض أفلاماً رقمية ورغم أنها لا تقارن بملمس أو نسيج الذى تراه وأنت تغوص بنفسك فى فيلم بدار عرض، كل الوسائط ما هى إلا استعارات فعالة تترجم ما بداخل قلوبنا إلى أشكال من الاتصال، تصوير الفيلم على وسيط ما لا يهم بقدر ما يهم إظهار الخبرة الإنسانية، وسوف يكون المصور موجوداً دائماً ليصنع ذلك بحدسة.

جوليان واتلى JULIAN WHATLEY

باستطاعة أى إنسان أن يدرس الجانب التقنى فى التصوير السينمائى، وهذا حقيقى ولكن أيضاً إن كثيراً من الناس يمكن أن يطوروا القدرة الفنية على لعب البيانو .. ولكن هناك فلاديميرهوروتيز Viadimir Horourtz واحد فقط – عازف بيانو مشهور المؤلف – أعتقد أنه فى المستقبل سيكون الأمر كما هو الأن سينجح المصورون السينمائيون بسبب إحساسهم بالجمال والقيم السامية وبسبب قدرتهم ليس على التميز بين ما هو حسن وما هو سيئ ولكن بين ما هو عظيم وما هو عادى).

دافيد. أ أرمسترونج Armstrong.David A

(لقد قيل الكثير عن مستقبل الفيلم أمام الشريط الرقمى وأرى أنه لا بد وأن يكون هناك طريق ما للالتقاء معاً، فعلى سبيل المثال التصوير والتأصيل على الفيلم والعرض على الرقمية مثل الكاتب الذى يفضل القلم والورقة على الكتابة على الكمبيوتر، لا أحب فقط التصوير على الفيلم ولكن أحب كل العملية التى يحتاجها التصوير على الفيلم السينمائى

والمصاحبة له أحب الطريقة التى تتفاعل بها حبيبات الفضة مع الضوء والكيمياء الداخلة فى عملية التصوير وانتظارنا نتائج المعمل للشغل اليومى وتركيب الفيلم حتى تجد بين يديك الفيلم السلبى هذا مع العمل اليومى أثناء التصوير هو ما يجعلنى أحب التصوير السينمائى فى شكله الفنى المعروف.

ثانياً: مخرجون وكتاب سيناريو ومبدعون مؤثرات خاصة بصرية وأصحاب معدات سينمائية ومعامل

ستيفن سبيلبرج STEVEN SPELBERG

(الفنون تحاكى شيئًا ما بداخلنا سأصور كل أفلامى على الأفلام السينمائية حتى إغلاق آخر معمل سينمائى).

بيد جرينسبان BUD GREENSPAN

(التصوير السينمائى أبعد ما يكون ببساطة مجرد تسجيل المشهد، أحياناً يكون أحسن المصورين السينمائيين لهم خلفية رياضية وأنا أسألهم هل تكتبون؟ هل تحبون القراءة؟ هل تحبون الأوبرا؟ فإن معرفة ذلك سيفيد الرواية الفيلمية كثيراً، وأنا أعادل كلاسيكيات كل الفنون وأنا أجد التطور التكنولوجى رائًا ع بالفعل، وأنا أتفهم الصدمة التى حدثت للمصورين السينمائيين، ولكن أحياناً يستخدم الناس الأشياء الجديدة فقط لأنها اخترعت حديثاً).

مارك أوزبورن Mark Osborn

(رشحت للأوسكار فى أحد أفلامى القصيرة وقد ساهم المصور السينمائى برايان كابنير فى خلق الشكل الحقيقى الذى يناسب الفيلم وخيالى وقد صنعنا معظم الشكل الخاص بالفيلم من خلال الإضاءة والكاميرا السينمائى،ة ولكن كان هناك بعض المشاهد الفانتازية قمنا بتصويرها بالكاميرا الرقمية ومن ثم كان بإمكاننا تشبع الألوان بدون أن تؤثر فى درجة لون البشرة skin toneكنت أفكر كثيراً فى مسألة التصوير الرقمى وكيف تتطور، لكن الأصل فى التصوير على الفيلم السينمائى العادى هو الشىء الذى يلائم أنوا ع الأفلام التى أهتم بها فى الوقت الحالى).

ميكل سالومون Mikeal Salamon

(لا أتوقع أن يتغير دور مدير التصوير أو المخرج بشكل كبير وسيظل المخرجون يرون الروايات ويتعاونون مع المصورين السينمائيين الذين يضيئون الصور، التصوير الرقمى يتحسن ولدى عقل متفتح، لكنى أظل أفضل الفيلم لثراء شكله المصحوب بمرونة الرقمية

وفيما بعد التصوير - Post production المقصود بعمليات الجرافيك المختلفة على الكمبيوتر (المؤلف) – أعتقد أن من المهم تطوير نوعية الفيلم السينمائى الذى يعرض بنظام دور العرض، ولكن ما نحتاجه بالفعل نصوص أفضل بقصص شيقة أكثر أنى أعتقد أن مشاهد الغد سيكون له طموحات أعلى وهذا هو أملى لما سيأتى به الغد ليست المسألة حول التكنولوجيا، ولكنها حول الروايات المعروضة على الشاشة).

جون شير JON SHEAR

(أجب دائماً كمخرج ومؤلف أن أوسع من حدود منطقة الراحة بالنسبة لى وبالنسبة للمشاهدين وأعتقد أن علينا أن نستوعب الطرق المختلفة للمستقبل، ولا يوجد واحد منها هو الطريق الصحيح عليك أن تثق بحدسك وشعورك وأن تكون فريق عمل قويا حولك وأن تطرح عنك الحرص والحذر، المخاطرة تخلق قوة طاقة تنتقل من الفيلم أيا كان نوعه للمشاهدين ونحن نقفز داخل حياتهم).

بيل ماكدونالد Bill Medonald

(نحن نعلم طلبة التصوير السينمائى أنه مهما يكن الوسيط الذى تستخدمه لتسجيل الصورة لتضعها داخل إطار العدسة فإنك تختار ما تفعله وتضعه فى اللقطة من هذا العالم الخارجى الفكرة هى أن تأخذ فى اعتبارك ما سيشاهده الجمهور وكيف سيرونه والسؤال المطروح عند ظهور تكنولوجيا جديدة للصورة أو الصوت أو المونتاج أو خلافه ... هل هذا سيساعدنى فى رواية القصة؟ والجدل الدائر حول الفيلم أمام الفيديو الرقمى يحيل كل شىء إلى أبيض أم أسود، ولكن لتعرف أنهما جميعاً متساويان لأن مبدأ التعريض لا يهمه نوع المادة التى يسقط عليها هذا التعريض وكما يقول وودى أومنز - Woody Omens لا أعلم تخصصه (المؤلف) – سرعة الضوء لا تتغير وطالما كان لديك ضوء فالسؤال هو كيف ستتعامل معه؟).

تـــوم دى Tom Dey

(الغاية من السينما هو أن تجعل العالم مكانًا أصغر، وكمخرج فأنا أحاول دائماً أن أعمل على الرسالة التى يهتم بها الناس من مختلف الأجناس والثقافات والتى لها الاهتمام الأول بينهم جميعاً، هذه الرسالة التى يجب نقلها مهما كان الوسيط فيلم أو رقمى لتروى قصتك عليه).

توم ماونت THOMM AUNT

(عندما كنت صبى أستديو ثم منتج شاب فى بداية عملى فى هذا المجال كان من حسن حظى أن أعمل مع مجموعة من المصورين الموهوبين أمثال بيللى فراكر BILLYER FRAK،

واوزى موريس OZZIE MORRIS، ولازلوكوفاكس LASZLO KOVACS، ودافيد زيجموند VILMOS ZSIGMOND، وجون الونزو John Alonzo.

هذا على سبيل المثال لا الحصر وبمعرفتى بهؤلاء المصورين بدأت أفهم دورهم الذى كان يختلف تماماً عما كنت أعتقد من قبل أو أتخيله.

كنت أعتقد أنهم هناك لتصوير الفيلم، لكن هؤلاء الناس لهم توجهات مختلفة، لديهم صفة مشتركة أولها أنهم فنيون بارعون وهم أيضاً ذوو قدرة رائعة على التكييف، لكن ثالث هذه الصفات وأهمها هو قدرتهم على تجسيد وروى القصة الفيلمية بالكاميرا وهم يشتركون فى قدرتهم على اكتساب العواطف وتعزيز كل نواحى السرد، وهم الموهبة النادرة أن ما يقومون به هو العمود الفقرى للسينما وهذه القيم أهم من أى تكنولوجيا تذهلنا لكنها لا تستطيع أن تؤثر فينا بدون قوة المصور السينمائى لا شىء يكون).

ميكى ماك اليستر Mike MeaKiLster

(يقولون إن التكنولوجية ديمقراطية DEMOCRATIZ ATION ونشرها فى السينما سيسمح للكثيرين من الناس العمل على هذا الوسيط السهل الجديد، لكن لا تستطيع ديمقراطية التكنولوجيا أن تصنع موهبة إلا إذا كانت موجودة عند الشخص، فالإبدا ع شىء فريد ولا يمكن خلق شىء من لا شىء).

بيتر دوينيرن Peter Donen

(صناعة الفيلم عمل مشترك، وأنا كمتخصص فى المؤثرات الخاصة البصرية على أن أدخل فى عقول المخرجين وأن أستخلص رؤيتهم فى سرد الفيلم ليس المسألة من لديه أفضل (سوفت وير) Software.

السوفت وير هى برامج الكومبيوتر جرافيك المتعددة التى يعمل متخصص الحيل والخدع عليها على الكمبيوتر (المؤلف).

بيفرلى وود BEVERLY WOOD

(كشخص عمره ٤٤ عاماً قضى عشرين عاماً منها فى هذا العمل، فقد سمعت ورأيت الكثير من تنبؤات على ما سيفعله الفيديو الرقمى بالسينما، إن الدخل الأتى من شباك التذاكر وعدد النسخ المطبوعة من الأفلام فى المعامل فى ازدياد مستمر بمعدل لا يمكن تصديقه فى السنوات الأخيرة، وأعتقد أن التغير يأتى دائماً بالجديد وتكنولوجيا ما بعد التصوير كان لها نوعية جديدة من الأفلام والخيال والتسلية، وأنا متأكدة من شىء واحد أن المصورين السينمائيين والمونتييرين والمخرجين ورجال المؤثرات البصرية وآخرين يجب

أن يشاركوا فى أى حوار يحدد مصير صناعتنا، هذه معامل ديلوكس لها الآن ٨٥ عاماً من العمل فى هذا المجال، لذلك لدينا اهتمام خاص بالمستقبل).

(مديرة تكنولوجيا معامل ديلوكس فى هوليوود)

ميكى سوا Mike sowa

(إن مستقبل صناعة الفيلم ملىء بالوعود بتكنولوجيا رقمية رائعة سوف توسع المدى الخاص بالصورة الفيلمية).

ستيف ناكومورا Steve Nackamore

(من المهم بالنسبة لمدير التصوير السينمائى أن يعمل فى مرحلة تصحيح النسخة النهائية من الفيلم فى المعمل، أن يكون معه مصحح ألوان متخصص colourist وهذا مهم لإعادة الشكل الأصلى للفيلم، والذى يعرفه جيداً مدير التصوير، ولكن يمكن فى هذه المرحلة أن تكون سابقة فى الفيديو الرقمى وبعد التصوير بإعادات ألوان طبيعية أو مختلفة لطابع الفيلم، والمصورون السينمائيون متخوفون من ذلك دائماً، لأنهم لم يتعودوا عليه).

جون فاراند JOHN FARRAND

(ليس هناك اندفاع فهذه وسيلة جديدة للتصوير الرقمى وهى لا تزال فى طور التطوير على يد مبتكريها، الفكرة هى أن هذه أو أى كاميرا أخرى يمكن استخدامها بنجاح من قبل من يعرفون كيف يستخدمون الإضاءة فهى تقتل التخيل).

بيتر أبل Peter Abel

(لا أؤمن أنه لمجرد أنها فى قدرة الناس المالية واستطاعته اقتناء كاميرات رقمية ويسجلون بعضاً من الصور العاطفية يمكن أن يصبحوا ناجحين فى عمل الأفلام، بل أعتقد عكس ذلك فى الحقيقة كلما كانت هناك صور منتشرة أكثر على التليفزيون والإنترنت كلما تزداد أهمية وإنتاج العقول المبدعة والموهوبة).

دينى كليرمونت Denny claimant

(هناك الكثير من النقاش حول كاميرات الفيديو الرقمية أى شخص يستطيع أن يلتقط كاميرا فيديو ويقوم بالتصوير هذا حقيقى ولكن أى واحد يلتقط كاميرا تصوير سينمائى ويحصل على صور على فيلم هذا حقيقى أيضاً ألا أن هذا لا يعنى أن الصورة الملتقطة صورة جميلة أو أنها صورة فنية أو صورة جيدة هذه هى منطقة الفنانين والمصورين المهرة).

فيل فينر Phil Feiner

(الأفلام العظيمة سجل لثقافتنا وهذا الشكل من الفن لا يوجد له أرشيف رقمى، ولكن الرقمية تعطينا تكنولوجيا تمنحنا مجموعة كبيرة من الأدوات الخاصة لتخزين واسترداد الأفلام الخاصة لتخزين واسترداد الأفلام التالفة لشكلها الطبيعى هدفى هو الاحتفاظ بالرؤية الأصلية للمخرج والمصور السينمائى للفيلم القديم).

سيان كوفلين SEAN COUGHLIN

(الأفلام المخزونة أرشيفياً ثبت أنها يمكن أن تستمر أكثر صالحة من أى وسيط آخر والوسيط الرقمى فى الواقع غير ثابت، ولكن يفقد تدريجياً أنا أعمل على ترميم أفلام من عام ١٩١٠ لا يزال شكلها ممتاز وهذا يقول لى وللجميع أشياء كثيرة).

هويت تيمان HOYT YEATMAN

(إن التكنولوجيا سوف تعلى من العمل المشترك بين من يصنع المؤثرات الخاصة البصرية ومدير التصوير والمخرج، ومسئوليتى أن أعمل معهما للتأكد من أن رؤيتها موجودة فى كل لقطات المؤثرات البصرية الرقمية).

فيكتورجى كيمبر Kemper.Victor J

(الثورة الحقيقية هى حدوث التدخل الرقمى فى ما بعد التصوير فى الفيلم ويضع بعض المصورين مع المونتييرين والمخرج ورجل الحيل اللمسات الأخيرة للألوان على الصورة التى خلقوها أثناء الإنتاج، وأنا متأكد أنها الطريقة إلى المستقبل، الكثيرون يتنبأون بأن كاميرا الفيديو الرقمية مع الكمبيوتر ستحل محل الفيلم السينمائى لأن تكلفتها أقل، إن هذا القول والمنطق يفكرنا بأن الرسم التشكيلى سيحل محل النحت، لأن النحت تكلفته أكثر، يوماً ما سيكون هناك طرق للإمساك بالصورة السينمائية تماثل تماماً التصوير السينمائى فى جودته الحالى،ة ولكن حتى يأتى هذا اليوم علينا التمسك بأفلامنا الخام الرائعة).

وهكذا نرى ذلك التشجيع وذلك الشجب فى أحيان كثيرة للوافد الإلكترونى ... وهذا النقاش وهذه الآراء أدت كثيراً فى وقت قليل إلى طفرة الفيديو ومساعدة السينماتوجراف وتذليل كثير من إمكاناتها له؛ وخاصة فى صناعة أفلام خام خصيصاً للطبع من الفيديو، وهو ما سنعرضه لاحقاً.

٢٧- الكاميرا الفيديو الرقمية أصبحت القلم فى يد البشر:

فى هذه اللحظات التى أكتب فيها هذا الباب من الكتاب وهو الأخير، سيكون هناك تطور وتقدم فى صناعة جودة الصورة الإلكترونية، ومن بعد هذه اللحظات كل ساعة وكل يوم وكل شهر أجد سباقًا محمومًا بالذات فى مجال الاتصالات الإلكترونية ومنها الصورة الفيديو الرقمية فائقة الدقة من أيام قليلة مضت ظهر جيل جديد من الكاميرات ذات (الميجابيكسل) الأعلى، وهذا يعنى دقة لتفاصيل الصورة إلى الأحسن، والمدهش أن أسعار هذه الكاميرا متواضعة للغاية بالنسبة لإمكاناتها التقنية، وهذا جعل الأجيال الشابة تمتلك قوة التعبير بالصورة وتحس بحاجة ملحه لطرق كل شىء فى الحياة ينبع من وجدانهم وأوقاتهم وعصرى .. أى تجول الكاميرا الفيديو وتجرب كل شىء، لم يصبحوا قلة تصور بل هم أكثرية تبدع بفكر ملائم نضر وثورى، وما حدث فى مصر وتونس والبلاد العربية الأخرى من ثورات بدأت إلكترونية بشبكة النت وصور الموبايل، هى أحد هذه الوسائل المتفجرة للشباب اليافع الذى استعمل التصوير والفكر فى عرض الحقائق والتعبير عن الجوهر الماسى للإنسان، وكما يقول أستاذ علم الاتصال الاجتماعى مارشال ما كلوهان، (بأن إنسان الحضارات الشفوية وخاصة الشرقية، سيتوافق مع المجتمع الإليكترونى بصورة أسرع وأفضل كثيراً من توافقه مع المجتمع الصناعى).

هذه السرعة فى استيعاب وفهم تكنولوجيا الإلكترونيات للشباب – تم ذلك فى حوالى خمسة عشر عاماً بمصر وليس أكثر – كان لها تأثيرها كما أسلفت فى ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، كما كان لها

نتاج غزير فى مجموعة من الأفلام التى يطلق عليها مستقلة أو حرة أو تسجيلية وأى كان المسمى فهى نتاج فكر وجهد ورؤية سهلت التكنولوجيا الرخيصة الجيدة لها الأرض الخصبة للنضوج ... وأصبحت الكاميرا فى يد هؤلاء الشباب المبدع مثل القلم يعبرون بها بكل حرية، وهذا سيأخذنا إلى عام ١٩٤٧ عندما أعلن الأديب الفرنسى (ألكسندر أستروك) أن (الكاميرا قلم) فى نظريته التى أكملها برؤيته بالإخراج للأفلام الروائية، بل يمضياًاستروك إلى أبعد من ذلك حين يرى (أن اللغة السينمائية هى وحدها لغة العصر وتقوم على الأساس القوى بقيمة الزمن وبتحليل جزئيات الوجود الإنسانى أن أكثر التأملات تجردا، وأى وجهة نظر، وأى أفكار عن الإنتاج البشرى أو علم النفس أو الميتافيزيقا، وأى حركة من الحركات الفكرية سوف تصبح، كلها، مصادر الإبداع السينمائى، وبعبارة أوضح أننى أرى هذه الحركات الفكرية وهذه الرؤى الشاملة قد وصلت اليوم إلى مرحلة لا يمكنها فيها أن تجد تعبيرها الكامل إلا فى السينما).

أننا نشهد الآن تحول جزرى فى استعمال الصورة السينمائية بالفيديو HDفائق الدقة، انه تحول لا شك ديمقراطى فى صناعة الفيلم، غير أن هذا التحول الموجود وسيزداد أكثر مستقبلا، ولا يقلل من إبداعات سينما المحترفين بل هو سيصب فى النهاية فيها وسيطرح جماليات جديدة وأفكار ربما تكون أكثر عصرية ومعبرة عن إنسان آخر ذو ميول أخرى، أن الأهمية القصوى المتمثلة فى أعطاء الجميع – أى شخص – أدوات التعبير عن طريق السينما، لا تتوقف فقط على تطور العلوم والتكنولوجيا الإلكترونية بالذات، وإنما على تطور كامل فى الثقافة، وطرق التفكير والابتكار فى المجتمعات المختلفة.

وقبل أن أنهى كتابى أحب أن أضيف شيئًا مهما ساعد كثيرا فى بناء الصورة السينمائية .. وهو بناء الخدع البصرية والمؤثرات الخاص المتقنة فى نسيج خيال السينما والصورة السينمائية بالخصوص، ومنذاأبتكر الرائد چورچ ميليس بعضا من هذه المؤثرات، فلم يمر عام واحد وإلا كان عرض عدد من الأفلام التى تعتمد بشكل كامل على هذه النوعية المحبوبة من الجماهير وطرق التنفيذ تتقدم بسرعة فى المعامل البصرية وأستوديوهات الخدع والمكياج والديكورات وخلافة وكان نجاح فيلم (كنج كونج) عام ١٩٣٣ فاتحة كبيرة لصنع ما نطلق عليه أفلام الخيال العلمى -SCIENCE FIC TIONالتى هذ مستمرة بالطبع حتى الآن، أصبح نظام الخدع والمؤثرات قد تغير بتغير التكنولوچيا كما أوضحت سابقاً، إلا أنه لم يستغنى على كثير من النظم البصرية فى بعض المؤثرات الخاصة ولقد أحببت أن أوضح ذلك لأنه جزء من تطور الصورة ولكن هو يحتاج تأليف كتب وليس هذا الكتاب مجاله.

فهرس الصور والأشكال فى الكتاب

طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٠- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢١- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٢- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٣- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٤- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٥- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٦- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٧- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٨- شكل تقريبى لتسلسل اللقطات القريبة لهجوم العسكر على الجماهير وتدحرج عربة طفل من سلالم الأوديسة فى فيلم (المدرعة بوتمكن)

٢٩- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

٣٠- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

٣١- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

٣٢- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

٣٣- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

٣٤- بعض اللقطات القريبة كنموذج لتأثيرها فى الفيلم الصامت من فيلم (عذاب جان دارك)

٣٥- أساليب لشكل الطبع المزدوج لصورتين معاً على الفيلم الواحد.

٣٦- أساليب لشكل الطبع المزدوج لصورتين معاً على الفيلم الواحد.

٣٧- شكل من أشكال صور الشعوزة والسحر فى سينما الشمال الأوروبى.

٣٨- الخروج للطبيعة البكر فى أحد الأفلام السويدية الصامتة.

٣٩- الكوميديا المتدفقة الحرجة.

٤٠- الكوميديا الحركية الصعبة.

٤١- الطرق المختلفة للمسح المعملى فى النقل بين اللقطات السينمائية.

٤٢- الممثلة (ليليان جيش) من جميلات الأناث لجريفث وبداية نظام الاعتماد على جماهرية النجم السينمائى.

٤٣- الممثلة (ليليان جيش) من جميلات الأناث لجريفث وبداية نظام الاعتماد على جماهرية النجم السينمائى

٤٤- ديكورات عملاقة ومناظر فيلم (التعصب) لدافيد جريفث.

٤٥- ديكورات عملاقة ومناظر فيلم (التعصب) لدافيد جريفث.

٤٦- الشاشة الباعية المتسعة فى فيلم (نابليون) لآبل جانس.

٤٧- إضاءة غامرة داخلية وحركة كاميرا حرة فى فيلم أمريكى صامت.

٤٨- إضاءة غامرة فى فيلم فرنسى.

٤٩- خريطة لضاحية البرتقال هوليوود بالقرب من مدينة لوس أنجلوس فى الغرب الأمريكى المطل على المحيط الهادى.

٥٠- الممثلة (أنا هاردينج) فى مزارع الموالح فى ضاحية هوليوود.

٥١- فجر هوليوود والبدء فى تعميرها كمكان لصناعة الخيال.

٥٢- أستوديو أولى فى هوليوود.

٥٣- أستوديو أولى فى هوليوود.

٥٤- أستوديو النجمان الزوجان بيكفورد وفيربانكس فى هوليوود.

٥٥- الحياه الرغده والشهرة والثراءة حلم الإناث فى هيوليوود.

٥٦- رسم إيضاحى يمثل موجات ألوان الطيف الذى يستشعرها الفيلم الأبيض وأسود فى تطورة.

٥٧- شارلى شابلن فى أحد أفلامه والمكياج الأبيض والعيون الكحيلة.
٥٨- جريتا جاربو جميلة جميلات السينما الصامتة فى أحد أفلامها ذات المكياج الأبيض.
٥٩- الوجوه البيضاء فى أحد الأفلام الأمريكية.
٦٠- الممثلة (أستانيلسن) الدنماركية التى أسست لنظام الجنس والموضوعات الإباحية فى سينما الشمال الأوربى ثم ألمانيا من بعد.
٦١- أستوديوهات (UFA أوفا) الألمانية.
٦٢- أستوديوهات (UFA أوفا) الألمانية.
٦٣- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
٦٤- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
٦٥- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
٦٦- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
٦٧- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
٦٨- صور عديدة من فيلم (عيادة الدكتور كاليجارى) والأسلوب التعبيرى فى الإضاءة والرسم وشكل الضوء الحاد الملائم لموضوع الفيلم.
٦٩- المخرج الألمانى (فرتز لانج) ومصوره (كارل فروند) على عربة شاريو حر أثناء تصوير، لقطة فى فيلم (متروبوليس) الصامت.
٧٠- لقطات مختلفة من الفيلم الألمانى الصامت التعبيرى (متروبوليس).
٧١- لقطات مختلفة من الفيلم الألمانى الصامت التعبيرى (متروبوليس).
٧٢- لقطات مختلفة من الفيلم الألمانى الصامت التعبيرى (متروبوليس).
٧٣- لقطات مختلفة من الفيلم الألمانى الصامت التعبيرى (متروبوليس).
٧٤- لقطات مختلفة من الفيلم الألمانى الصامت التعبيرى (متروبوليس).
٧٥- أساليب تعبيرية فى أحد الأفلام الأمريكية.
٧٦- أساليب تعبيرية فى أحد الأفلام الأمريكية.

٧٧- أساليب تعبيرية فى أحد الأفلام الأمريكية.

٧٨- المصور الألمانى (أقصى اليمن) فريتز واجنر مع زملائه فى ستوديو (أوفا) من مؤسس الإضاءة الجرمانية التى اشتهرت بعد ذلك فى كل أنحاء العالم.

٧٩- (على اليسار) المصور كارل فروند مع المخرج (فريتز لانج)

٨٠- لقطة من فيلم أمريكى به إضاءة كلاسيكية نهارية متبعة بشكل تقليدى فى كافة كلاسيكيات الإضاءة فى السينما العالمية.

٨١- لقطة من فيلم أمريكى به إضاءة كلاسيكية ليلية، تجمل الأنثى وتنحت ملامح الرجل، ومن أهم ميزاتها تجسيم الأشياء وإعطائها البعد الثالث.

٨٢- لقطة من فيلم أمريكى يظهر به شكل الخلفية المتقطعة الظلية كشىء أساسى فى الإضاءة الكلاسيكية,

٨٣- السينما المصرية تسير فى الكلاسيكية لأغلب الأسلوب الضوئى فى العالم فى الخلفيات الظلية المتقطة.

٨٤- أسلوب كلاسيكى فى الإضاءة ينذر بشىء من القلق.

٨٥- إضاءة جمالية أولية من مصدر ظاهر فى اللقطة.

٨٦- إضاءة جمالية لا علاقة لها بالمصدر الضوئى الظاهر فى اللقطة.

٨٧- إضاءة جمالية كلاسيكية تعتمد على الإضاءة الأمامية المائلة والجانبية والآتية من الخلف (الكونتر).

٨٨- إضاءة كلاسيكية تحمل نوعًا من التميز للشخصيات.

٨٩- إضاءة كلاسيكية من أسفل تعطى شيئًا من الرؤية الغريبة التى بها رعب أو تحفز.

٩٠- إضاءة كلاسيكية سلويت قوية.

٩١- إضاءة خافتة قاصية ذات تباين عال.

٩٢- إضاءة تنتشر فى مساحة كبيرة فى أمامية وخلفية ووسط اللقطة من فيلم (المواطن كين).

٩٣- إضاءة كلاسيكية مع احترام مصادر الضوء التى تظهر باللقطة.

٩٤- إضاءة من أسفل جانبية تحمل شيئًا من القلق والترقب.

٩٥- إضاءة حادة وجانبية كلاسيكية.

٩٦- الضوء المركز Spot Light الذى أحدث تطور فى توزيع وفرش الضوء فى المشهد السينمائى.

٩٧- مقطع طولى فى شكل العدسة الفريزنيل.

٩٨- قرب اللمبة بالمرآة المقعرة العاكسة خلفها - من العدسة الفريزنيل وبعدها عن العدسة، هى أهم شىء فى إرسال الضوء إلى مسافة أبعد.

٩٩- الإضاءة المركزة أفضل شىء لعمل التأثيرات المختلفة.

١٠٠- صورة لتوزيع الضوء لمشهد فى أحد الأفلام الأمريكية فى مرحلة الأربعينات.

١٠١- مجموعة من معدات الإضاءة المستعملة فى حقبة الثلاثينات والأربعينات من مركزة إلى منتشرة إلى مباشرة إلى كربونية يجلس أمامهم من اليسار أرنست ليبتش والمخرج هاربيت مارشال والممثلة سويدة الأصل جريتا جاربو .

١٠٢- إضاءة كربونية منتشرة فى أحد مشاهد تصوير فيلم لجريتا جاربو.

١٠٣- إضاءة كربونية منتشرة أثناء التصوير.

١٠٤- إضاءة كربونية منتشرة فى لقطة عامة واسعة فى فيلم بالأبيض وأسود.

١٠٥- إضاءة منتشرة فى داخل البلاتوه تفرش مساحة كبيرة بالإضاءة للإضاءة المركزة التى ترسل ضوئها أبعد.

١٠٦- إضاءة ديكور ضخم ليلاً فى هوليوود، يعتمد بشكل أساسى على الإضاءة المركزة.

١٠٧- استعمال الإضاءة الجانبية فى تصوير المناظر فى البلاتوة عند استعمال شاشة العرض الخلفى.

١٠٨- الكاميرات أصحبت تحمل أكثر من عدسة (ثلاثة عدسات) ولكنها تعمل بالمنافيللة حتى نهاية العشرنيات تقريباً قبل أن يركب لها موتور يحركها.

١٠٩- الكاميرا السينمائية أصبحت مسجونة داخل صندوق له واجهة زجاجية داخل البلاتوة.

١١٠- كما نلاحظ ٤ حجرات للكاميرا استعدادا لتصوير استعراض غنائى راقص.

١١١- فريد إستير وجينجير روچيرز راقصين فى قمة العمل بالأفلام الغنائية الاستعراضية التى بدأتاه شركة مترو جولدين ماير.

١١٢- جين كيلى أحد قمم الرقص الاستعراض فى أحد الأفلام الأمريكية التى تفوقت فى هذا النوع الموسيقى الرقص.

١١٣- جين كيلى فى احد استعراض فيلم (أمريكى فى باريس)

١١٤- لقطة من فيلم (الملكة كريستينا) للممثلة جريتا جاربو والميكريفون هو المصباح المعلق بين الممثلين ليكون أقرب ما يمكن للحوار.

١١٥- عازل الكاميرا السينمائية من صوتها (البلمب) وهو ضخم جداً فى مراحله الأولى، وفى خلف المصور مصدر ضوئى مركز.

١١٦- الكاميرا السينمائية داخل (البلمب) العملاق.

١١٧- الممثل الكوميدى (باستر كيتون) أمام (بلمب) فى أحد أستوديوهات هوليوود.

١١٨- الكرين الضخم داخل البلاتوه.

١١٩- أثناء تصوير إحدى اللقطات بالكرين، لاحظ مكان الميكروفون.

١٢٠- كرين من ابتكار أستوديوهات اوفا فى ألمانيا، معلق من أعلى ويمكن أن يرتفع وينخفض.

١٢١- الكاميرا الأمريكية ميتشيل داخل البلمب الأحدث والأقل حجما ووزنا.

١٢٢- نوع جديد من البلمب أحدث وقتها.

١٢٣- الكاميرا الألمانية أريفلكس داخل بلمب أخف وأسهل وعملى أكثر - جسم البلمب مفتوح للإيضاح.

١٢٤- رسم تخطيطى لسرجى إيزنشتين بوضح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعى البصرى).

١٢٥- رسم تخطيطى لسرجى إيزنشتين بوضح نظريته مع الصوت فيما يطلق عليه (السمعى البصرى).

١٢٦- تصوير إخبارى حى صورة وصوت الكاميرا ١٦ مللى.

١٢٧- المخرج جوليو بونتو كيارفو أثناء تصوير فيلم (معركة الجزائر).

١٢٨- لقطة من فيلم (معركة الجزائر) فيه الأسلوب الإخبارى للفيلم الروائى.

١٢٩- العدسة الزووم متغيرة البعد البؤرى.

١٣٠- حامل الكتف المتطور.

١٣١- لقطة من فيلم (نانوك) التسجيلى.

١٣٢- لقطة من فيلم (موانا) التسجيلى.

١٣٣- لقطة من فيلم (صائدو الأسماك) التسجيلى.

١٣٤- سينما الحقيقة أو ما نطلق علية الإثنوجرافية.

١٣٥- سينما الحقيقة أو ما نطلق علية الإثنوجرافية.

١٣٦- السينما - عين للروس دزيجا فيرتوف.

١٣٧- لقطة من أحد أفلام (الأندرجراوند).

١٣٨- لقطة سريالية من فيلم (كلب أندلسى) للوى مال وسلفادور دالى.

١٣٩- لقطة من فيلم تجريبى.

١٤٠- نورمان ماكلارين يرسم على الفيلم نفسه.

١٤١- لقطة حربية حقيقية أخبارية فى الحرب العالمية الثانية.

١٤٢- لقطة حربية مصنعة فى أحد الأفلام الحديثة تنتهج شكل وصدق الحقيقة.

١٤٣- لقطة من الفيلم الإيطالى (روما مدينة مفتوحة) للمخرج روبرتو روسيلينى.

١٤٤- لقطة من فيلم (روما مدينة مفتوحة) ١٩٤٥

١٤٥- لقطة من فيلم (سارقو الدرجات) لدى سيكا

١٤٦- لقطة من فيلم (سارقو الدرجات) لدى سيكا

١٤٧- رأس الدمية (بيل) أول ما أرسل كصورة بالأثير التليفزيونى من جون بيرد

١٤٨- أسرة غربية تلتف حول جهاز التليفزيون فى المنزل

١٤٩- شكل الكاميرا التليفزيونية (الإلكترونية) الأول فى الأستديوهات

١٥٠- نوع خفيف من الكاميرات التليفزيونية الأولية

١٥١- تطور إلى الأحسن لكاميرات التليفزيون

١٥٢- الكاميرا التليفزيونية تستعمل أدوات السينما داخل البلاتوهات التليفزيونية مثل الكرين

١٥٣- رسم إيضاحى لنظام الشاشة المتسعة سكوب بالنسبة للشاشات الأكاديمية المستعملة.

١٥٤- شكل صورة الشاشة سكوب من فيلم (شمشون ودليلة)

١٥٥- الكاميرا السينمائية وعليها العدسة المتسعة تود - أو

١٥٦- الكاميرا بنظام الفيستافيزيون الجيل الأول - كنظام شاشة متسعة

١٥٧- نظام الفيستافيزيون المتطور (الفراشة) كشكل الكاميرا وحركة الفيلم العرضى داخل الكاميرا.

١٥٨- نظام شاشة عريض تكنيراما فى الجيل الأول.

١٥٩- نظام السنيرما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث آلات عرض بتزامن وتطابق.

١٦٠- نظام السنيرما تصوير بثلاث كاميرات وعرض بثلاث آلات عرض بتزامن وتطابق.

١٦١- نظام التصوير والعرض بنظام التجسيم 3Dالقديم.

١٦٢- شكل الصورة إذا لم تستعمل نظارة الاستقطاب الملونة بلونين (أحمر وأزرق) أو (أحمر وأخضر).

١٦٣- مثال لنوع النظارات المستعملة حتى الآن.

١٦٤- طريقة الأخوة ويليامسون فى التصوير تحت الماء فى النسخة الأولى من فيلم ٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر.

١٦٥- رسم إيضاحى لطريقة الحوض الخاص بالتصوير تحت الماء بالأستديو.

١٦٦- السباحة الفاتنة الممثلة أستر ويليامز فى أفلامها الأستعراضية تحت الماء

١٦٧- السباحة الفاتنة الممثلة أستر ويليامز فى أفلامها الأستعراضية تحت الماء

١٦٨- السباحة الفاتنة الممثلة أستر ويليامز فى أفلامها الأستعراضية تحت الماء

١٦٩- أثناء تصوير فيلم (٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر) عام ١٩٥٤

١٧٠- لقطة تحت الماء من فيلم (٢٠,٠٠٠ فرسخ تحت سطح البحر).

١٧١- المصوران الألمانيان أرنولد وريشتير اللذان اخترعا الكاميرا أريفلكس.

١٧٢- االكاميرا الأولى إريفلكس.

١٧٣- رسم إيضاحى لطريقة عمل الغالق (الشتر)

١٧٤- الكاميرا إريفلكس المتطورة الملكة فى حقبة الستينات والسبعينات من القرن الماضى.

١٧٥- الكاميرا المتطورة أريفلكس BL2 الموديل الجديدة المتطور.

١٧٦- الكاميرا إريفلكس ٥٣٥ الأكثر تطور.

١٧٧- الكاميرا الفرنسية كامى فلكس.

١٧٨- الكاميرا الفرنسية أكيلير فلكس

١٧٩- لقطة من فيلم (سرجى الجميل) لكلود شابرول

١٨٠- تصوير أحد الأفلام بالكاميرا كامى فلكس محمولة باليد حرة

١٨١- لقطتان من فيلم (على آخر نفس)

١٨٢- لقطتان من فيلم (على آخر نفس)

١٨٣- نموذج لطريقة عمل الإضاءة البسيطة الواقعية لراؤول كوتار فى أحد أفلامه.

١٨٤- المخرج فرانسوا تريفو مع المصور هنرى ديكا.

١٨٥- لقطتان من فيلم (هيروشيما حبيبى) إخراج ألان رينيه.

١٨٦-

١٨٧- لقطة من فيلم (طفولة إيفان) لأندريه تركوفسكى

١٨٨- لقطة من فيلم (ظلال الأجداد المنسيين) لباراد جانوف

١٨٩- المخرج الهندى ستيا جيت راى ومصوره سبراتا ميترا أثناء تصوير فيلم (عالم أبو) ثلاثية واقعية.

١٩٠- لقطة من فيلم (عالم أبو) لستيا جيت راى

١٩١- لقطتان من فيلم (خمس نساء حول أوتامارا) للمخرج لينزى ميزو جيشى

١٩٢- لقطتان من فيلم (خمس نساء حول أوتامارا) للمخرج لينزى ميزو جيشى

١٩٣- لقطة من فيلم (كوايدان) للمخرج مازاكى كوباياتشى

١٩٤- ثلاث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراساوا

١٩٥- ثلاث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراساوا

١٩٦- ثلاث لقطات من فيلم (أحلام) للمخرج أكيرو كيراساوا

١٩٧- ثلاث لقطات من الفيلم الأمريكى (الركب السهل) Easy riderوالذى يصور بإمكانات قليلة وخارج الأستديوهات ومصور مهاجر من أوروبا الشرقية.

١٩٨- دعاية إعلانية للتليفزيون والفيديو والتصوير الإلكترونى الملون وسهولة التعامل معه منزلياً.

١٩٩- الكاميرات الفيديو المحمولة الأولى حيث كان التسجيل بعيداً عن الكاميرا فى حقيبة منفصلة متصلة بها بكابل

٢٠٠- كاميرات فيديو محمول فى تصوير خارجى من الأجيال الأولى الملونة

٢٠١- كاميرات فيديو محمول فى تصوير خارجى من الأجيال الأولى الملونة

٢٠٢- اهتزاز الصورة المسجلة على الشريط المغناطيسى لعدم وجود نظام لتثبيت الصورة، حيث إن كاميرات الفيديو مخصصة أصلاً للعمل داخل الأستديوهات.

٢٠٣- مدير التصوير الأمريكى لين روز مع اختراعه بوضع وحدة تصوير إلكترونية مصاحبة لكاميرا السينما عام ١٩٥٤.

٢٠٤- أحد المحاولات لوضع كاميرا الفيديو وكاميرا السينما معاً فى تسجيل الصورة فى حدود عام ١٩٥٥

٢٠٥- نظام الفيديو المساعد ينجح فى أوائل ستينيات القرن الماضى ويبدأ العمل فى السينما.

٢٠٦- رسم إيضاحى لطريقة عمل الفيديو المساعد على الكاميرا السينمائية

٢٠٧- إعلان لتسويق الفيديو المساعد مع شركة ARRI.

٢٠٨- المؤلف مع المخرج التسجيلى سمير عوف والعاملين فى فيلم (وجهان فى الفضاء) أثناء استعماله وتويجهه لل SKY - CAM.

٢٠٩- الرأس المتحركة فى جميع الاتجاهات التى تركب أعلى الكرين ويتم التحكم بها من الأرض بالكابلات المعلقة ومشاهدة المصور للصورة عن طريق المونيتور

٢١٠- ثلاث صور لاستعمال SKY-CAM بأنواعه العديدة

٢١١- ثلاث صور لاستعمال SKY-CAM بأنواعه العديدة

٢١٢- ثلاث صور لاستعمال SKY-CAM بأنواعه العديدة

٢١٣- استعمال الأستيدى كام فى التصوير بالكاميرا الحرة سواء بالسينما أو الفيديو.

٢١٤- صورتان من فيلم تاريخى (امرأة فرعون) لم تساعده التكنولوجيا الماضى بإعطاء صورة تعبر عن إضاءة الماضى.

٢١٥- لقطة من فيلم (عذاب المسيح) إخراج ميل جيبسون يظهر بوضوح الإضاءة التاريخية التى تحمل عبق الماضى.

٢١٦- محاولات أولى للتصوير بالطائرة الهليكوبتر.

٢١٧- العدسة DYNA التى تقلل الاهتزاز.

٢١٨- الصورة العلوية التصوير بدون DYNA والصورة التى أسفل بالعدسة.

٢١٩- جهاز WES-CAM الجديد مفتوح.

٢٢٠- جهاز WES-CAM معلق فى مقدمة الطائرة

٢٢١- الطائرات الصغيرة التى تعمل بالريموت وعليها WES-CAM

٢٢٢-طائرة صغيرة بدون طيار تعمل بالريموت ركب عليها WES-CAM

٢٢٣-الرسم على الكمبيوتر فى الرسوم المتحركة (الكرتون) وخلافه.

٢٢٤- عن طريق إدخال البرامج المختلفة على الكمبيوتر جرافيك تستطيع أن نصنع المستحيل فى الصورة الافتراضية المكونة على الشاشة.

٢٢٥- بناء الهيكل وكسوته وتجسيمه كلها ممكن أن تكون بالبرامج المجمعة أو ببعض حالات الرسم.

٢٢٦- شكل يبين بناء طيور على الكمبيوتر جرافيك.

٢٢٧- شكل يبين فيل ضخم وحيوانات على الكمبيوتر.

٢٢٨- أشكال وبناء وتنفيذ خدع بالجرافيك.

٢٢٩- بناء كامل لأشياء غير موجودة أصلاً فى الصورة وإضافتها للصورة

٢٣٠- بناء عاصفة وتشويه وجهه لرجل آلى

٢٣١- ثلاث صور تبين اللقطة الأصلية للمدينة ثم إضافة سقوط المظلات والطائرات وفى

النهاية الشكل النهائى المجمع للصورة الحقيقية والإضافات الجرافيكية.

٢٣٢- أحد برامج الحركة التى تضاف للجرافيك لعمل حركة الأشياء والإنسان.

٢٣٣- يمكن استنباط حركة غير تقليدية عند طريق النبضات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة.

٢٣٤- يمكن استنباط حركة غير تقليدية عند طريق النبضات الضوئية عندما تحتاج لحركة معينة

٢٣٥- تغير الشكل بين شيئين بتحريك نقاط التشابة للوحة مثلا الوجه أو الجسم وخلافه.

٢٣٦- تغير الشكل بين شيئين بتحريك نقاط التشابة للوحة مثلا الوجه أو الجسم وخلافه.

٢٣٧- تشكيل الوجه والأشياء بأى مادة تساعد على إثراء الخيال وسحر الخدع والمؤثرات وهنا المادة الماء.

٢٣٨- العمل بالكامل داخل صالات البلاتوهات وإضافة ما نريده عن طريق الجرافيك.

٢٣٩- لقطات من فيلم (٣٠٠ إسبرطى) وكل ما فى الصورة من مناظر متسعة هى فى حقيقتها مبينة افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكى.

٢٤٠- لقطات من فيلم (٣٠٠ إسبرطى) وكل ما فى الصورة من مناظر متسعة هى فى حقيقتها مبينة افتراضيا داخل شاشة الكمبيوتر الجرافيكى.

٢٤١- لقطات من فيلم (علامة دافينشى) تبين الإضافة الكاملة للخلفية التى هى غير موجودة أصلا.

٢٤٢-

٢٤٣- صورة مكبرة جداً لشكل (البكسلات) الصغيرات المكونة للصورة الإلكترونية فى الشريحة الماسكة للصورة.

٢٤٤- فى عام ١٩٧٤ بداية التجارب على كاميرة الفيديو ذات الثلاث شرائح الملونة (3CCD أحمر - أخضر - أزرق) وكان حدثاً فى تطوير التليفزيون والكاميرات الملونة.

٢٤٥- فى عام ١٩٨٤ بعد عشر سنوات تكون الكاميرا الفيديو الملونة المحمولة ذات الجودة العالية متواجة بالشريحة 3CCD.

٢٤٦- نموذج للثلاث شرائح 3CCD مساحة الواحدة ٣/٢ بوصة وتوضع داخل الكاميرا خلف عدسة التصوير مباشرا.

٢٤٧- رسم إيضاحى لثلاث شرائح.

٢٤٨- المخرج جورج لوكاس مع أول كاميرا فيديو أنتجتها شركة Sony للتصوير

السينمائى ٢٤ كادر فى الثانية HD عام ٢٠٠١.

٢٤٩- الشريحة الإلكترونية الجديدة CMOS نموذج لها، وهى تساوى مساحة الصورة على الفيلم السينمائى ٣٥ مللى.

٢٥٠- رسم إيضاحى للمرشحات الصغيرة الترانستور بالألوان الأساسية (أحمر - أخضر - أزرق) الموجودة على سطح الشريحة وفوق كل بيكسلة صغيرة.

٢٥١- رسم إيضاحى لعمل وتخلل الألوان الأساسية إلى الشريحة الـ CMOS.

٢٥٢- على كل بيكسلة وفوق المرشح الملون عدسة ميكرو لزيادة حدة وجودة الصورة الإلكترونية للشريحة CMOS.

٢٥٣-الكاميرا ARRI الإلكترونية D2O أول جيل من كاميرات الفيديو التى تنتجها الشركة العريقة الألمانية أريفكلس .. وظهر بعد ذلك عدت موديلات وآخرهم الكسا.

٢٥٤- الشريط المغنطيسى وسيلة التسجيل التقليدية للفيديو بمقاساته المختلفة.

٢٥٥- الكاميرا SONY التى تعمل بالأسطوانة الخاص DVD.

٢٥٦-الكاميرا SONY التى تعمل بالأسطوانة الخاص DVD.

٢٥٧- الكاميرات الفيديو التى تعمل بالذاكرة الإلكترونية وكان أول شركة استعملت ذلك باناسونيك.

٢٥٨- الأسطوانة الصلبة التى تسجل عليها الآن فى أغلب الكاميرات الفيديو الحديثة ويمكن تفريغها والتصوير عليها مرات عديدة.

٢٥٩- الكاميرا كانون 5D الفوتوغرافية من نوع DSLR وهى صالحة بجودة للتصوير بالفيديو.

٢٦٠- ماسحة باليزر من شركة ARRL لتحويل الفيلم الفيديو إلى شريط سينمائى بجودة عالية.

٢٦١- صورة تبين كيفية العمل على الماسحات الليزرية.

٢٦٢- كلما زادت حدة التفاصيل والوضوح فى الماسحات كانت الصورة المحولة أجود.

٢٦٣- تجربتى فى تحويل التصوير بالفيديو إلى شريط فيلمى.

٢٦٤- الجودة ستكون متساوية فى كل وسائل العرض.

٢٦٥- الترميم لفيلم (الرداء) أول فيلم سينماسكوب عام ١٩٥٤.

٢٦٦- الترميم لفيلم (الرداء) أول فيلم سينماسكوب عام ١٩٥٤.

٢٦٧- الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية.

٢٦٨- الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية.

٢٦٩- الترميم لفيلم جورج ميليس (رحلة إلى القمر) ١٩٠٢ الذى وجد فى حالة مزرية.

٢٧٠- نظام العمل فى العدسات الـ HD فائقة الدقة فى الصورة، لتلائم العمل بالفيديو.

٢٧١- النظام المتبع فى بعض الولايات الأمريكية فى بث الأفلام واستقبال العروض فى دور العرض والذى سيكون هو النظام الأساسى مستقبلاً.

٢٧٢- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.

٢٧٣- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.

٢٧٤- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.

٢٧٥- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.

٢٧٦- أثناء تصوير فيلم الدوجما ٩٥ (تحطيم الأمواج) وثلاث صور من الفيلم.

المراجـــــع

العربية:

١- قضايا ومسائل فى الأدب والفن-تأليف على شلش كتاب الإذاعة والتليفزيون ١٩٧٥.

٢- الإبداع العام والخاص -تأليف ألسكندر وروشكا ترجمة د.غسان أبو فجر عالم المعرفة الكويت ١٩٨٩.

٣- قصة الفن التشكيلى (العالم القديم)- تأليف محمد عزت مصطفى- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦.

٤- معنى الفن تأليف هربرت ريد- ترجمة سامى خشبة- دار الكتاب العربى.

٥- مدارس ومذاهب الفن الحديث تأليف صبحى الشارونى- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣.

٦- الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة تأليف مختار العطار- الهيئة العامة لكتاب ١٩٩٤.

٧- الروحانية فى الفن- تأليف فاسيلى كاندنسكى ترجمة فهمى بدوى- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

٨- الصعود إلى المجهول- تأليف - محمد حمزة- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧.

٩- فى تاريخ الفنون الجميلة تأليف - سمير غريب- دار الشروق ١٩٩٨.

١٠- علم الجمال والنقد الحديث - تأليف د.عبد العزيز حمودة-الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩.

١١- العملية الإبداعية فى فن التصوير - تأليف د. شاكر عبد الحميد- عالم المعرفة الكويت ١٩٨٧.

١٢- مبادئ الفن - تأليف : روبين جورج كولنجوود ترجمة د. أحمد حمدى محمود الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١.

١٣- المعلوماتية بعد الإنترنت - تأليف بيل جيتس عبد السلام رضوان- عالم المعرف الكويت ١٩٩٨.

١٤- الواقعية فى الفن- تأليف سيدنى فنكلشتين ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- دار الثقافة للنشر والتوزيع.

١٥- رواد الفن التشكيلى- تأليف بدر الدين أبو غازى- كتاب الهلال ١٩٨٥.

١٦- الفن وتنمية السلوك الاشتراكى - تأليف د.محمود البسيونى دار المعارف ١٩٦٣.

١٧- يوميات عبقرى - تأليف سلفادور دالى ترجمة أحمد عمر شاهين كتاب الهلال ١٩٩٥.

١٨- ماهية الجمال والفن- تأليف د. عبد الله عويضة الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.

١٩- الإستاطيقا لكروتشه - تأليف أحمد حمدى محمود- الهيئة العامة للكتاب١٩٩٥.

٢٠- فن التربية الجمالية للإنسان - لرخردريش شيلر ترجمة - أحمد حمدى محمود - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥.

٢١- علم الجمال الأدبى - تأليف سامى إسماعيل - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨.

٢٢- الدوافع النفسية لنشوء الفن - تأليف عاطف محمود عمر - دار القلم.

٢٣- قراءة الأدب عبر الثقافات - تأليف مارى تريز عبد المسيح - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧.

٢٤- التمثيل الثقافى : بين المرئى والمكتوب - تأليف مارى تريز عبد المسيح - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢.

٢٥- علم النفس وعلم جمال السينما - جـ١، جـ ٢ - تأليف جان مترى ترجمة عبد الله عويشق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٠.

٢٦- التكوين فى الفنون التشكيلى -ة تأليف عبد الفتاح رياض - دار النهضة العربية ١٩٧٣، طبعة ثانية ١٩٩٥.

٢٧- تاريخ الفن السينمائى - تأليف جورج سادول ترجمة بهيج شعبان ٦ أجزاء مكتبة المعارف بيروت.

٢٨- تبسيط تكنولوجيا التصوير الملون - تأليف: جورج نصرى بدوانى ١٩٨٦.

٢٩- التصوير الملون - عبد الفتاح رياض - مكتبة الأنجلو المصرية.

٣٠- الألوان - تأليف يحيى حمودة.

٣١- مذكرات مخرج سينمائى - تأليف سيرجى إيزنشتاين ترجمة أنور المشرى - الهيئة العامة للكتاب.

٣٢- الإحساس السينمائى - تأليف سيرجى إيزنشتاين ترجمة سهيل جبر دار الفارابى بيروت، ١٩٧٥.

٣٣- قراءة الشاشة - تأليف جون أيزود ترجمة أحمد الحضرى - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٧.

٣٤- السينما والحياة - تأليف تاركوفسيكى ترجمة باسل الخطيب وزارة الثقافة دمشق ١٩٩١.

٣٥- نظرية السينما - تأليف بيلا بالاش ترجمة أحمد الحضرى/ أنور المشرى/ فؤاد دوارة المركز القومى للسينما ١٩٩١.

٣٦- جماليات اللون فى السينما- تأليف سعد عبد الرحمن قلج- المكتبة العربية ١٩٧٥.

٣٧- تصميم المناظر السينمائية- تأليف تيرينس مارنر ترجمة أحمد الحضرى المركز القومى للسينما ١٩٨٣.

٣٨- التذوق السينمائى- تأليف الآن كاسبيار ترجمة وداد عبدالله- الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩.

٣٩- اللغة السينمائية - تأليف مارسيل مارتان ترجمة سعد مكاوى - الهيئة العامة للكتاب.

٤٠- ما هى السينما- تأليف أندريه بازان ترجمة ريمون فرنسيس ج١، ج٢ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٨.

٤١- أثينة السوداء تأليف مارتن برنال ترجمة مجموعة - المجلس الأعلى الثقافة ١٩٩٧.

٤٢- الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها - تأليف برنارد ماريز ترجمة :د. سعد المنصورى ومسعد القاضى - مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٤.

٤٣- فلسفة الجمال - د. أميرة حلمى مطر- الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٢.

٤٤- ضرورة الفن - تأليف أرنست فيشر - ترجمة أسعد حليم - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

٤٥- قراءة اللوحة فى الفن الحديث - تأليف د. فاروق بسيونى - دار الشروق ١٩٩٥.

٤٦- ما وراء الفن - تأليف د. أحمد حمدى محمود - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣.

٤٧- علم الجمال عند لوكاتش - د. رمضان بسطاويسى - الهيئة العامة للكتاب١٩٩١.

٤٨- مدخل إلى موضوع علم الجمال - د. سعيد توفيق - دار الثقافة ١٩٩٢.
٤٩- جدل حول عملية علم الجمال - د. سعيد توفيق - دار الثقافة ١٩٩٢.
٥٠- عالمية الفن ومحليته - د. سعيد توفيق - دار الثقافة ١٩٩٢.
٥١- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ تأليف إدوارد لوس سميث ترجمة أشرف رفيق عفيفى المجلس الأعلى ١٩٩٧.
٥٢- الأصول الجمالية للفن الحديث - تأليف حسن محمد حسن - دار الفكر العربى.
٥٣- دراما اللوحة - د. مصطفى يحيى - دار المعارف ١٩٩٤.
٥٤- الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى - شوكت الربيعى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.
٥٥- ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر - د. صلاح رضا - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠.
٥٦- حصاد الألوان د. نعيم عطية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩.
٥٧- مبادئ الفن - روبين جورج كولنجتون - ترجمة د. أحمد حمدى محمود - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨٠.
٥٨- الفن والفنانين - روبين جولد ووتر - ماركوتر يفيس ترجمة د. مصطفى الصاوى الجوينى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧.
٥٩- النزعة الإنسانية عند فان جوخ - د. زينب عبد العزيز - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣.
٦٠- نظرية التصوير - ليوناردو دافنشى - ترجمة عادل السيوى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥.
٦١- الفن والتصميم - د.اسماعيل شوقى - الناشر المؤلف ١٩٩٩.
٦٢- التصميم - د.إسماعيل شوقى - الناشر المؤلف ٢٠٠٠.
٦٣- الإسلام والفنون الجميلة - د.محمد عمارة - دار الشروق ١٩٩١.
٦٤- الفن فى القرن العشرين - د. محمود البسيونى - الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١.
٦٥- الحلم فى التصوير المعاصر - د. مصطفى عيسى - قصور الثقافة ٢٠٠١.
٦٦- دراسات تشكيلية - د. صبرى منصور - قصور الثقافة ٢٠٠٠.
٦٧- مصر وله فرنسى - تأليف روبير سولير ترجمة لطيف فرج - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩.
٦٨- دينامية الفيلم - جوزيف وهاوس فيلد مان ترجمة محمد عبد الفتاح قناوى ١٩٩٦ - الهيئة العامة للكتاب.
٦٩- السينما فنا تأليف ستينفسون - جان دوبرى ترجمة خالد الحداد - دمشق ١٩٩٣.
٧٠- التصوير بكاميرا الفيديو - تأليف محمد عادل المهدى - مكتبة ابن سينا - ١٩٩٥.
٧١- التليفزيون نحو استقبال أوضح - محمد أحمد البارودى - محمد أبوا لفضل أحمد - مؤسسة المطبوعات الحديثة - ١٩٦٠.
٧٢- التليفزيون فى الجمهورية العربية المتحدة والعالم - فاروق عبد الرحمن عمر - هيئة الاستعلامات ١٩٦٤.
٧٣- قصة الحضارة تأليف ول ديورانت مجموعة مترجمة - الهيئة العامة٢٠٠١.
٧٤- الحرب والسلام فى السينما التسجيلية المصرية - فؤاد التهامى - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٣.

٧٥- السينما الفلسطينية فى الأرض المحتلة - سمر فريد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧.
٧٦- سينما الحقائق البسيطة - مصطفى عبد الوهاب - المجلس الأعلى الثقافة - ٢٠٠١.
٧٧- أسرار العلاج بالألوان - هاورد ودورثى صن - ١٩٩٢.
٧٨- موسوعة تاريخ السينما فى العالم - ثلاث أجزاء - جيوفرى نوويل سميث - المركز القومى للترجمة - ٢٠١٠.
٧٩- خمسون عاماً من السينما الفرنسية - رينية بريدال - المركز القومى للترجمة - ٢٠٠٤.
٨٠- سينما توجراف لوميير - سمير فريد - مؤسسة تنمية الوسائل السمعية البصرية ٢٠٠٥.
٨١- مجلة الهلال ١٠٠ سنة سينما - ١٩٩٥.
٨٢- سينما الدوجما - د. إيمان عاطف - أكاديمية الفنون - ٢٠٠٥.
٨٣- سفير أمريكا بالألوان - كامل التلمسانى - دار الفكر - ١٩٥٧.
٨٤- السينما الأثنوجرافية سينما الغد - جان بول كولين - كاترين دو كليبل - هيئة الكتاب ٢٠٠٢.
٨٥- السينما التسجيلية عند جريرسون - فورسيث هاردى ترجمة صلاح التهامى - هيئة الكتاب - ١٩٦٥.
٨٦- السينما التسجيلية - حمدى عبد المقصود - مركز تطوير الأداء والتنمية - ٢٠٠٩.
٨٧- الفيلم التسجيلى - د. منى سعيد الحديدى - دار الفكر العربى - ١٩٨٢.
٨٨- السينما والأيدلوجية وشباك التذاكر - أكاراجانوف - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩.
٨٩- الفيلم فى معركة الأفكار - جون هوارد لوس ترجمة أسعد نديم- دار الكاتب العربى.
٩٠- السينما وذاكرة العالم - د. محمد كامل القليوبى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧.
٩١- مجلة اليونسكو العدد ١٦٠ أكتوبر ١٩٧٤.
٩٢- نظرة على السينما العالمية المعاصرة - ظافر هنرى عازار - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣ بيروت.
٩٣- السينما الصينية الجديدة - أمير العمرى - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠.
٩٤- السينما اليابانية فى التسعينات - إعداد أيمن يوسف - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.
٩٥- آفاق السينما الصينية - كرس بيرى - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٥.
٩٦- لغة الصورة فى السينما المعاصرة - تأليف روى آرمز ترجمة سعيد عبد المحسن - هيئة الكتاب ١٩٩٢.
٩٧- النحت فى الزمن - أندريه تاركوفسكى - دار ميريت ٢٠٠٥.
٩٨- أندريه تاركوفسكى فى النقد السينمائى العربى - أعارد سمير فريد - مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٣.
٩٩- السينما والحداثة - جون أور - ترجمة محسن ويفى - مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٦.
١٠٠- هوليوود والشعوب - أحمد رأفت بهجت - الناشر دار فرسان الكلمة - ٢٠٠٢.
١٠١- كتابة النقد السينمائى - تيموثى كوريجان - ترجمة جمال عبد الناصر - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.
١٠٢- الكادراج السينمائى - دومنيك فيلان - ترجمة شحات صادق - أكاديمية الفنون ١٩٩٨.

١٠٣- السرد السينمائى - فاضل الأسود - هيئة الكتاب - ١٩٩٦.
١٠٤- الفيديو والناس - د. نوال محمد على - كتاب الهلال - ١٩٩٠.
١٠٥- فن الفرجة على الأفلام - جوزيف م. بوجز - ترجمة وداد عبد الله - هيئة الكتاب - ١٩٩٥.
١٠٦- سينما العالم الثالث والغرب - روى آرمز - ترجمة أبية الحمزاوى - مكتبة الإسكندرية.
١٠٧- أضواء على السينما البريطانية - د. أحمد شوقى عبد الفتاح - مهرجان القاهرة السينمائى - ٢٠٠٧.
١٠٨- الفن السينمائى عن ستانلى كوبريك - نورمان كيجان - مكتبة الوعى العولى.
١٠٩- أفلام ومناهج - بيل نيكولز - الجزء الأول النقد السياقى - ترجمة حسين بيومى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.
١١٠- أفلام ومناهج - بيل نيكولز - الجزء الثانى نقد الشكل - ترجمة حسين بيومى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.
١١١- فن المونتاج السينمائى - كارل رايس - ترجمة أحمد الحضرى - هيئة الكتاب.
١١٢- الإخراج السينمائى - تيرنس سان جون مارلز - ترجمة أحمد الحضرى - هيئة الكتاب ١٩٨٣.
١١٣- السينما آله وفن - البرت فولتون - ترجمة صلاح عز الدين - فؤاد كامل - مكتبة مصر ١٩٥٨.
١١٤- مئوية السينما العالمية - د. نسمة البطريق - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧.
١١٥- السينما المستقلة فى مصر - أحمد حسونة - محمد الأسيوطى - مؤسسة تنمية الوسائل السمعية - البصرية ٢٠٠٥.
١١٦- قواعد اللغة السينمائية دانييل أرخون - ترجمة أحمد الحضرى - هيئة الكتاب ١٩٩٧.
١١٧- فهم السينما - لوى دى جانيتى - ترجمة جعفر على - دار الرشيد بغداد ١٩٨١.
١١٨- النقد السينمائى فى بريطانيا - ترجمة أمير العمرى - مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٤.
١١٩- الفن والحداثة - تأليف مختار العطار - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢.
١٢٠- السينما الملونة - تأليف سعد عبد الرحمن قلج - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١.
١٢١- التصوير السينمائى تحت الماء - تأليف سعيد شيمى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦.
١٢٢- اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية - تأليف سعيد شيمى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.
١٢٣- الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية - تأليف سعيد شيمى - صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٤.
١٢٤- سحر الألوان من اللوحة للشاشة - تأليف سعيد شيمى - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.
١٢٥- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى تأليف سعيد شيمى جزء أول - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢.
١٢٦- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى تأليف سعيد شيمى جزء ثان - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣.

الأجنبية:

.1- ART AND PHOTOGRAPHY BY ARON SCHARF

.2- CINEMA AND PAINTING BY ANGELA DALLE VACCLE

.3- THE ART OF THE CINEMATOGRAPHER BY LEONARD MALTIN

.4- CINEMATOGRAPHY SCREENCRAFT BY PETER ETTEDGUI

.5- BARON- RENOUARD

.6- THE MASTERPIECES OF PAINTING IN THE LOUVER BYMAURICE SE-RULLAZ

.7- EGYPTIAN ART BY CYRIL ALDERD

.8- AN INTRODUCTION TO OPTICAL ART BY CYRIL BARRETT

.9- POP ART BY CHRISTOPHER FINCH

. WHITTEL.S.10- LOVERS IN ART BY G

. 11-DALI BY DALI

.12- HOLLY WOOD CAMERAMEN BY CHARLES HIGHAM

.P) ANDREW LASZLO.O.13- EVERY FRAME A REMBRANAT BY (D

.14- PRACTICAL MOTION PICTURE PHOTOGRAPHY BY RUSSELL CAMPBEEL

.P) JOHN ALTON.O.15- PAINTING WITH LIGHT BY (D

.16- ART AND VISUAL PERCEPTION BY RUDOLF ARNHEIM

.17- PRINCIPLES OF COMPASITION IN PHOTOGRAPHY BY ANDREAS FEI-NINGER

LARRY SALVATO.18- MASTER OF LIGHT BY DEMMIS SCHAEFER

. MASCELLE.19- THE FIVE C'S OF CINEMATOGRAPHY BY JOSEPH V

20- VISUAL CONCEPTS FOR PHOTOGRAPHERS BY LESLIE STROEBEL-HOLLIS

.TODD- RICHARD ZAKIA

. WHELAN.21- COLOUR HARMONY BY BRIDE M

.22- LELOUCH PASSION BY OLYMIA ALBERTI

.23- THE CONTEMPARARY CINEMA BY PENELOPE HAUSTON

.24- NEW CINEMA IN EUROPE BY ROGOR MONVELL

.25- THE VIDEO CAMERA HANDBOOK BY PETER LANZENDORF

.26- ANTONIONI BY IAN CAMERON AND ROBIN WOOD

.27- GUIDE TO THE VALLEY OF THE KING ALBERTO SELIOTTI

.28- IMAGE CONTROL- GERALD HIRSCHFELD

.29- IF IT,S PURPLE, SOMEONE,S GONNA DIE- BY PATTI BELLANTONI

.30- WRITER OF LIGHT- BY RAY ZONE

.31- THE FOCAL GUIDE TO EFFECTS TRICKS-B Y GUNTER

ROGER BELLONE LRC.32- HISTOIRE MUIDE DE LA PHOTOGRAPHIE EN COULEURS
.FELLOT
.33- EXPERIMENTAL CINEMA BY DAVID CURTIS
. BRYNE DANIEL.34- GRAFILM BY J
.35- LOUIS LUMIE'RE PAR GEORGES SADOUL
36- THE WORLD'S GREAT NEWS PHOTO (1840 - 1980) CELECTED EDITED BY CRAIG
. NORBACK MELVIN GRAY.T
.37- COLOUR HEALING BY LILIAN VERNER BONDS
.38- SIGHT, LIGHT AND COLOUR BY CAMLRIDGE SCIENCE UNIVESE
.) EN 1714 FILMS. M. G.39- LA FAGULEUSE KIOTOIRE DE LA (M
40- LA FAGULEUSE KIOTOIRE DE LA(WARNER BROS)
.41- A' HOLLY WOOD- EDITIONS TIME - LIFE
.42- SCIENCE FICTION - EDITED PHIL HARDY
.43- HOLLY WOOD THE PIONEERS - KEVIN BROWNLOW - JOHN KOBAL
.44- LES LUMIE'RE - MARJORIE BORGE'
.45- THE JLLUSTRATED WHO'S WHO OF THE CINEMA
BY: ANN LLOYD
GRAHAN FULLER
46- THE AMERICAN CINEMA - EDITED
STAPLES. BY: DONALD E
.47- MOVIES OF THE SILENT YEARS
.48- MOVIES OF THE THIRTES
EDITED BY ANN LLOYD.49- MOVIES OF THE FORTIES
.50- MOVIES OF THE FIFTIES
.51- MOVIES OF THE SIXTIES
.52- MOVIES OF THE SEVENTIES

مراجع من على النت:

. 1- Html.edulnpholos/minddict/colorerception.wustl.ARTSCI.www
.Com / colorforum /model. SURVTVORqq. 2-WWW

المراجع الموسوعية:

١- موسوعة علم الإنسان - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

٢- قاموس الألوان عند العرب - د. عبد الحميد إبراهيم - الهيئة ١٩٨٩.

.3- DICTIONARY OF PAINTERS - LAROUSSE

٤- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية - د. ثروت عكاشة - الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩.

. 5- 1993.THE WORLD FILM ENCYCLOPEDIA

٦- معجم الفن السينمائى - أحمد كامل مرسى - مجدى وهيبة - هيئة الكتاب - ١٩٧٣

٧- ومجموعة كبيرة من المجلات والنشرات الفنية المختلفة.

المـؤلـف

* الاسم : محمد سعيد شيمى أحمد سعيد شيمى
* اسم الشهرة : سعيد شيمى

- مدير تصوير سينمائى، ومصور تحت الماء، ومخرج ومحاضر ومدرس للتصوير، وباحث سينمائى فى تاريخ وفن الصورة السينمائية.
- مواليد القاهرة حى عابدين - فى ٢٣ مارس عام١٩٤٣ .
- درس بكلية الآداب جامعة القاهرة (قسم تاريخ) لمدة ثلاث سنوات من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ .
- دبلوم متخصص فى التصوير الفوتوغرافى من الولايات المتحدة عام ١٩٦٩ .(school of modern photography-professional photography-new jersey-february1969. usa
- خريج أكاديمية الفنون-المعهد العالى للسينما بكالوريوس فى التصوير السينمائى بدرجة جيد جدا عام ١٩٧١ .
- حاصل على ثلاث دبلومات فى الغوص، من الاتحاد الدولى للغوص(C. M. A. S) من عام ١٩٨٧ إلى ١٩٩٤ وأول من صور سينمائيا بالأعماق فى مصر.
- تطوع كمصور فى توثيق أحداث حرب الاستنزاف و حرب أكتوبر.
- اختير عضوا فى عدة لجان تحكيم لمهرجانات سينمائية محلية ودولية ورئيسا لبعضها.
- عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة من عام ١٩٩٩ إلى ٢٠١١ .
- عضو اتحاد السينمائيين التسجيليين المصريين.
- عضو جمعية مديرى التصوير المصريين.
- يقوم بتدريس التصوير السينمائى والتليفزيون فى عدة كليات ومعاهد فى مصر والوطن العربى.
- يقوم بتدريس التصوير تحت الماء فى عدة دورات بمصر والوطن العربى.
- أقام عدداً من السمنارات بمصر والخارج عن علاقة الفنون التشكيلية بالصورة السينمائية.
- أشرف على عدد من رسائل الماجستير فى كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان.

- له عديد من المقالات والدراسات المنشورة عن فنون التصوير السينمائى وإبداعه وتاريخه من عام ١٩٦٨ وحتى الآن.
- ألف خمسة عشر كتابا فى إبداع وتاريخ الصورة ولغتها من عام ١٩٩٦ إلى عام ٢٠٠٨ وهى :

١- (التصوير السينمائى تحت الماء) إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦.
٢- (تاريخ التصوير السينمائى فى مصر من ١٨٩٧إلى ١٩٩٦) إصدار المركز القومى للسينما توزيع الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧.
٣- (الحيل السينمائية للأطفال) إصدار مهرجان القاهرة الثامن لأفلام الأطفال ١٩٩٨ و (السينما وحيلها الساحرة) إصدار المركز القومى لثقافة الطفل عام ١٩٩٨ وهو طبعة ثانية من نفس الكتاب.
٤- (أفلامى مع عاطف الطيب) إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩.
٥- (الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى) الجزء الأول- إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢.
٦- (كلاكيت أول مرة) إصدار دار الهلال ٢٠٠٢، وصدرت منه طبعة ثانية عام ٢٠٠٦ باسم (سينما أخر شقاوة).
٧- (القاهرة والسينما) مع مؤلفين آخرين- الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢.
٨- (الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى) الجزء الثانى- الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣.
٩- (محسن نصر... الإبداع على الوتر الحساس)إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٣.
١٠- (اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية) إصدار المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣.
١١- (تجربتى مع الصورة السينمائية)الجزء الأول- إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥.
١٢- (الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية) إصدار صندوق التنمية الثقافية ٢٠٠٤.
١٣- (تجربتى مع الصورة السينمائية) الجزء الثانى- إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥.
١٤- (سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة) ٢٠٠٧- الهيئة العامة لقصور الثقافة، ثم طبعة ثانية من الكتاب عام ٢٠٠٨.
١٥- (أوهام تصنيع وابتكار المعدات للسينما المصرية) إصدار المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨.

- ممارس للإبداع فى التصوير السينمائى، وصور ٧٥ فيلما قصيرا بين التسجيلى والروائى والعرائس، و١٠٨ أفلام روائية طويلة، وثلاث سهرات بالفيديو وستة مسلسلات وإخراج خمسة أفلام تسجيلية وفيلماً روائياً واحداً، كما قام بإخراج الجزء العسكرى

والعمليات الحربية و النهاية من فيلم (الطريق إلى إيلات) وذلك حتى عام ٢٠١١.
- حاصل على العديد من الجوائز الدولية والمحلية والتكريمات والتقديرات من عام ١٩٦٩ حتى عام ٢٠١٢ وهى:

*** أولاً: جائزة الدولة التشجيعية لعام ٢٠١٠ عن جماليات الصورة السينمائية.**

*** ثانيا: الجوائز الدولية:**

١-الجائزة الفضية فى المهرجان الدولى للهواة بقليبية بالجمهورية التونسية عن فيلم (الإنسان) من إخراجه وتصويره عام ١٩٦٩.
٢-جائزة أحسن تصوير فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى الأول عن فيلم (ضربة شمس) عام ١٩٧٩، إخراج محمد بدرخان.
٣-الجائزة الذهبية كأحسن تصوير فى مهرجان القاهرة الدولى للتليفزيون عن فيلم (الطريق إلى إيلات) إخراج أنعام محمد على ١٩٩٥.
٤-جائزة أحسن تصوير فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى السادس عشر عن فيلم (عمر ٢٠٠٠) إخراج أحمد عاطف.

*** ثالثاً: الجوائز القومية:**

١-جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الثالث للفيلم التسجيلى والقصير لفيلم (بورسعيد ٧١) إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٢.
٢-جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الخامس للفيلم التسجيلى والقصير لفيلم (رحلة سلام) إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٤.
٣-جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى السادس للفيلم التسجيلى والقصير لفيلم (أبطال من مصر) إخراج أحمد راشد عام١٩٧٥.
٤-جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الثامن للفيلم التسجيلى والقصير لفيلم (توفيق الحكيم عصفور من الشرق) وإخراج أحمد راشد عام ١٩٧٧.
٥-جائزة أفضل إخراج لفيلم تسجيلى طويل فى المهرجان القومى الرابع للسينما المصرية عن فيلم (حكاية من زمن جميل) ١٩٩٨ وهو من إخراجه، وتصوير نجله شريف شيمى.

*** رابعاً: جوائز المهرجانات المحلية والجمعيات الثقافية المختلفة:**

١-جائزة مهرجان الإسكندرية الأول لسينما الشباب لفيلم(الإنسان) عام ١٩٦٩ (أقامته منظمة الشباب وقتها).
٢-جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم لخريجى المعهد العالى للسينما عن فيلم (طيور بلا أجنحة) إخراج حسين عمارة ١٩٧٣.

٣-جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم (ضربة شمس) إخراج محمد خان ١٩٨٠ .
٤-جائزة أحسن تصوير من جمعية الفيلم السابع (ضربة شمس) إخراج محمد خان ١٩٨١ .
٥-جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (الشيطان يعظ) إخراج أشرف فهمى ١٩٨١ .
٦- جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم (طائر على الطريق) إخراج محمد خان١٩٨١ .
٧-جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم الثامن عن فيلم (طائر على الطريق) إخراج محمد خان ١٩٨٢ .
٨-جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم العاشر عن فيلم (سواق الأتوبيس) إخراج عاطف الطيب ١٩٨٤ .
٩-جائزة أحسن تصوير فى الأسبوع الأكاديمى الثانى بأسوان عن الأفلام، (المجهول) لأشراف فهمى، و(التخشيبة) لعاطف الطيب، و (فقراء لا يدخلون الجنة) لمدحت السباعى عام ١٩٨٤ .
١٠-ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية لإسهامه المتميز فى مجال السينما المصرية وخاصة فيلم (سواق الأتوبيس)١٩٨٤ .
١١-جائزة أحسن سينمائى فى عشر سنوات من مهرجان جمعية الفيلم العاشر للسينما المصرية من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٤ لحصوله على ثلاث جوائز فى التصوير فى هذه المدة.
١٢-جائزة أحسن تصوير فى الأسبوع الأكاديمى الثالث بأسوان عن فيلم (إعدام ميت) لعلى عبد الخالق، و(الحب فوق هضبة الهرم) لعاطف الطيب ١٩٨٥ .
١٣-جائزة أحسن تصوير تسجيلى فى الأسبوع الأكاديمى الثالث بأسوان عن فيلم (الصباح) إخراج سامى السلامونى ١٩٨٥ .
١٤-جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (استغاثة من العالم الآخر) إخراج محمد حسيب ١٩٨٥ .
١٥-ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية لإسهامه المتميز فى مجال السينما المصرية عن فيلم (الحريف) لمحمد خان ، و(الحب فوق هضبة الهرم) و (ملف فى الآداب) لعاطف الطيب عام ١٩٨٦ .
١٦- جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (بئر الخيانة) إخراج على عبد الخالق عام ١٩٨٨ .
١٧- جائزة خاصة من جمعية فن السينما لإسهامه الكبير فى تطوير التصوير السينمائى المصرى ودفعه إلى ميدان جديد وهو التصوير تحت الماء، عن فيلم (جحيم تحت الماء) إخراج نادر جلال عام ١٩٨٨ .

١٨- جائزة الإسهام الفنى المتميز عن تجربته الرائدة فى التصوير تحت الماء عن فيلم (جحيم تحت الماء) من المهرجان السادس عشر لجمعية الفيلم عام ١٩٩٠.

١٩- جائزة أحسن تصوير فى مهرجان القاهرة للتليفزيون عن فيلم (حكايات الغريب) إخراج إنعام محمد على عام ١٩٩٣.

٢٠- جائزة خاصة من القوات المسلحة المصرية لدوره المتميز كمخرج ومصور للجزء العسكرى فى فيلم (الطريق إلى إيلات) عام ١٩٩٤.

٢١- جائزة خاصة من الاتحاد المصرى لرياضات الغوص والإنقاذ لجهوده المميزة فى التصوير تحت الماء عام ١٩٩٤.

٢٢- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية فى مهرجان القاهرة الدولى العشرون بمناسبة مئوية السينما العالمية، وإنجازه المتميز فى المائة فيلم المختارين كأحسن أفلام مصرية ١٩٩٦.

٢٣- جائزة أحسن تصوير فى بانوراما السينما المصرية المقامة بجانب مهرجان الإسكندرية الدولى السادس عشر عن فيلم (عمر ٢٠٠٠) عام ٢٠٠٠.

خامساً: شهادات التقدير من الجهات المختلفة:

١- شهادة تقدير من مهرجان الإسماعيلية للفيلم التسجيلى عن مجموع أفلامه التى عرضت عام ١٩٨٠.

٢- شهادة تقدير من جمعية الفيلم لدروه المخلص فى نشاط الجمعية خلال السنوات الأولى من تأسيسها عام ١٩٨٦.

٣- شهادة تقدير تذكارية من القوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣.

٤- ميدالية تذكارية من الوحدات الخاصة بالقوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣.

٥- شهادة ودرع التفوق وزارة الإعلام عن فيلم (الطريق إلى إيلات) عام ١٩٩٤.

٦- درع تقديرى من الحزب العربى الديمقراطى الناصرى عن فيلم (الطريق إلى إيلات) ١٩٩٤.

٧- ميدالية تذكارية من الحزب العربى الديمقراطى الناصرى بالإسماعيلية عن فيلم (الطريق إلى إيلات) ١٩٩٥.

٨- شهادة تقدير فى السيناريو والإخراج من المركز القومى للسينما عن فيلم (حكاية من زمن جميل) ١٩٩٨.

٩- شهادة تقدير للمشاركة الأدبية فى مهرجان القرين الثقافى الحادى عشر بدولة الكويت عام ٢٠٠٤.

١٠- شهادة تقدير من (الورشة) بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة للمشاركة فى فاعليات مهرجان السينمائى الثانى ٢٠٠٦.

١١- شهادة ودرع تقديرى من الدارسين من تليفزيون المملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٧.

١٢- شهادة تقدير من كلية التربية النوعية - جامعة القاهرة عام ٢٠٠٨ .
١٣- شهادة تقدير من ساقية الصاوى للاشتراك فى تحكيم المهرجان الرابع للأفلام التسجيلية عام ٢٠٠٨ .
١٤- شهادة تقدير من مهرجان القاهرة للأعلام العربى الرابع عشر عام ٢٠٠٨ .
١٥- ميدالية تذكارية من المركز الثقافى المصرى ببرلين فى أكتوبر عام ٢٠٠٩ .
١٦- شهادة تقدير من مهرجان ساقية الصاوى رئيس لجنة التحكيم المهرجان السادس للأفلام الروائية القصيرة عام ٢٠٠٩ .
١٧- شهادة تقدير من مهرجان القاهرة للأعلام السادس عشر عام ٢٠١٠ .
١٨- شهادة تقدير من الأكاديمية الدولية لهندسة وعلوم الأعلام ٢٠١١ .
١٩- شهادة تقدير من مهرجان ساقية الصاوى للأفلام الروائية القصيرة ٢٠١٢ .

*** سادساً : التكريمات :**

١- تكريم من مؤسسة الجمال للفنون والثقافة العربية بباريس بالجمهورية الفرنسية، لدورة فى الثقافة البصرية عام ٢٠٠٠ .
٢- تكريم من مهرجان سعد الدين وهبة المسرحى السابع لثقافة المقاومة عام ٢٠٠٤ .
٣- تكريم من مهرجان الإسكندرية الدولى العشرون فى عام ٢٠٠٤ .
٤- تكريم من نادى الكويت للسينما على جهوده المخلصة فى التصوير السينمائى عام ٢٠٠٤ .
٥- تكريم من المهرجان القومى للسينما المصرية الحادى عشر عام ٢٠٠٥ .
٦- تكريم من مهرجان القاهرة الدولى الثلاثين، عام ٢٠٠٦ .
٧- تكريم من مهرجان جمعية الفيلم الخامس والثلاثين عام ٢٠٠٩ .
٨- تكريم من المركز الثقافى المصرى بباريس عام ٢٠٠٩ .
٩- تكريم من بينالى الثقافة والفنون الثانى (ثورة وتلاحم) يونيه ٢٠١١ .
١٠- تكريم من مهرجان كام السينمائى الدولى الثانى تقديراً لعطائه المتميز على مدى مشواره الفنى - ديسمبر ٢٠١٢ .